# INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



Septiembre | 2018 | AÑO 6 | NÚM 56 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

INTER DANZA

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

# DIRECTORIO

**Hayde Lachino**
Editora
**Juan Antonio Di Bella**
Corrección de estilo
**Nancy Elizabeth Morales Muñiz**
Diseño editorial
**Daniel Lugo**
Gestión de archivo fotográfico

## Coordinación Nacional de Danza

**Cuauhtémoc Nájera Ruiz**
Coordinador Nacional de Danza
**María Teresa Trujillo Posadas**
Subcoordinadora Nacional de Danza
**Alejandro Castruita**
Subdirector Administrativo
**Charleen Durán**
Subdirector del Programa Nacional de Danza
**Gabriel Torres**
Administrador del Teatro de la Danza
**Martha Herrera**
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



PORTADA: *CERVANTES, EL TRÁGICO SUEÑO DE LA MEMORIA.*
*FOTO*: GERARDO CASTILLO.

# EDI-TORIAL

**EN MÉXICO, LA TÉCNICA GRAHAM FUE DURANTE MUCHOS AÑOS FUNDAMENTAL EN LA FORMACIÓN DE GENERACIONES DE JÓVENES BAILARINES.** Todos los programas de escuelas y universidades tenían como matrícula obligatoria una clase diaria de esta técnica. Mucho de la presencia hegemónica del Graham casi como único camino válido para formar intérpretes en danza moderna y contemporánea se lo debemos al Ballet Nacional de México, dirigido por la maestra Guillermina Bravo, quien hizo esta técnica no sólo la vía para entrenar cuerpos heroicos a través de los cuales dio forma a sus potentes danzas, sino que también se configuró como una poética del cuerpo que determinó en gran medida el discurso estético de sus coreografías.

El movimiento de danza posmoderna y el movimiento de danza que surge en la década de 1980 en México, pone en cuestión la primacía de Graham. Además, los constantes intercambios y viajes de los jóvenes coreógrafos y bailarines a otras partes del mundo, y específicamente a Nueva York, los puso en contacto con otras técnicas e ideas de cuerpo, sobre todo con el movimiento de la danza posmoderna (que buscaba un movimiento más "natural" del cuerpo, o con estéticas y poéticas personales para las cuales cada propuesta de movimiento presupone también formas específicas de entrenamiento). Se acabó así la idea de las grandes técnicas bajo las cuales se debían entrenar los bailarines para abrazar las más diversas vías que pasan por artes marciales, yoga, capoeria, etcétera.

Actualmente, las escuelas de danza han ampliado su oferta de técnicas de entrenamiento en danza, pero el método Graham sigue formando parte importante de la currícula escolar de muchos centros profesionales. El debate sobre la pertinencia de seguir formando a bailarines dentro de esta técnica sigue vigente, por ello decidimos preguntar a diversas maestras ¿por qué enseñan Graham? ¿Cuáles son los beneficios que aporta en la formación de un bailarín? Sin ser un panorama exhaustivo, sí nos ofrece una idea general de las razones que se dan para continuar con esta técnica en las escuelas de danza, pero también quisimos invitar a una voz crítica que nos pudiera ofrecer un contrapunto para poder tener otra perspectiva.

En este número encontrarán también, un emotivo texto de Leticia Alvarado, directora de Tándem, en donde nos cuenta lo que ha sido su personal camino en el mundo de la danza, las cosas que ha descubierto, cómo la han enriquecido y también las batallas que ha tenido que librar para defender su proyecto.

Tenemos nuestra sección de foto reportaje en donde podremos ver un poco de la intensa actividad que desarrolla *Longe do Mar*, una de las agrupaciones de capoeria más vitales y numerosas de México, y del 20 Encuentro Nacional de Capoeira que organizan. ¡Ojalá se animen a practicar este arte marcial que nos llega desde Brasil! *¡Axé!*

*Inayde Lachino*

# CONTE-NIDO














**DANZA** **6**

SEDUCTORA INCERTIDUMBRE

POR **LETICIA ALVARADO**

**22** **ENTREVISTA**

ELISA CARRILLO Y SU COMPROMISO CON MÉXICO

**SABER MÁS** **74**

¿QUIERES SABER MÁS SOBRE LA TÉCNICA GRAHAM?

**76** **FOTO REPORTAJE**

¿QUÉ ES LA CAPOEIRA?

POR **POR SANDRA HORDÓÑEZ**

# dossier

# 30

## LA TÉCNICA GRAHAM EN MÉXICO

LA TÉCNICA DE MARTHA GRAHAM
POR **ROSSANA FILOMARINO**

LA TÉCNICA GRAHAM “EN EL CENTRO Y ADELANTE”
POR **ELISA RODRÍGUEZ**

¿POR QUÉ ENSEÑO GRAHAM?
POR **ITZEL ZAVALETA**

CRÍTICA DE UNA PRAXIS PARA SU TRANSFORMACIÓN. UNA MIRADA A LA TÉCNICA GRAHAM EN MÉXICO
POR **GUADALUPE BARRIENTOS**

# *Seductora* INCERTIDUMBRE

POR **LETICIA ALVARADO**



*Cervantes, el trágico sueño de la memoria.* Foto: Gerardo Castillo.



No sé en qué momento el tiempo se volvió líquido. Quizás los caminos se van adelantando para obligarnos a caminar hacia atrás en busca de un sonido o de aquella ventana en la que observaba casi a diario el cielo, aquel cielo que se acercaba sigilosamente para lanzarme inesperadamente a la seductora incertidumbre del tiempo, ese fragmento de espacio que podía tocarse, sólido como un roble, aquél que un día creí era totalmente mío.

El Ballet del Nuevo Reino de León, dirigido por René Rivera, ex-primer bailarín de la Compañía de Amalia Hernández, ubicado en la esquina de mi casa en Monterrey parecía depararme un giro a la carrera de música que había iniciado desde niña, al presenciar una función, con cierta danza prehispánica en donde una mujer daba a luz de forma metafórica, y un solo cuerpo era capaz de hablar y expresar ideas, emociones e imágenes transformadoras: entonces, Isela Bernal , Paty Gómez, Sandra Guerra, Plácido Salas, América y René Rivera se entregaban en cuerpo y alma a la danza regiomontana.

Tiempo después, una función del gran coreógrafo estadounidense nacido en Pennsylvania, Paul Taylor, quien surgía verticalmente entre una serie de cuerpos, volando como un pájaro impresionantemente bello, seguido de varias mujeres amazónicas que atravesaban el escenario del Aula Magna de la UANL, con abundantes cabelleras rizadas, todas ellas poseedoras de grandes y hermosos cuerpos que transformados en huracanes llenaban el espacio por completo. Estas imágenes me marcaron para siempre.

Así llegaron influencias como la Escuela Superior de Música y Danza, la maestra Alejandra Serret, Manuel Ramírez, Maru Fuentes, René Gerardo y Angélica Kleen; quienes se convirtieron en gurús que transmitían sus conocimientos a muchos alumnos que llegábamos sin tener idea de lo que era la formación y transformación de un cuerpo a través del ejercicio diario de la técnica.

Parecía como si alguien o algo me susurrara al oído incesantemente día tras día: un mundo de aprendizajes y vuelos insospechados te espera y puede desaparecer en cualquier momento. Escuché el canto de la gran sirena por antonomasia con una mezcla de flautas prehispánicas, tráfico, lugar común, aviones, y miles de sirenas de otra naturaleza, imágenes que son apenas un parpadeo de lo que era la magnífica Ciudad de México a principios de los ochenta, con sus claroscuros infinitos e insospechados.

Guillermina Bravo, Federico Castro, Jaime Blanc, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarino, Jesús Romero, Victoria Camero, Lorena Glinz, Laura Rocha, Cecilia Kámen, Cecilia Appletton, Rolando Beattie, Alfonso Vallejo, Marco Antonio Silva..., y podría seguir llenando párrafos con nombres de colegas, maestros, bailarines; también del ámbito teatral, directores como Ludwik Margules, Luis de Tavira; compositores como Mario Lavista. También admirados íconos de altísimo nivel como el cineasta Ingmar Bergman y la coreógrafa Pina Bausch. Escritores, museos y un largo etcétera. Todo ello significó un precioso y maravilloso mosaico vivo de un mundo que se abrió, me transformó y sacudió por completo.

Más tarde ingresé al CESUCO gracias a la maestra Liyn Durán; y conocí a maestros espléndidos como Ana Gonzáles ,Elsa Recagno, Luis Rivero, Tim Wengerd, Kazuco Irabayashi, entre muchos otros. Poco después me incorporo al Ballet Nacional de México (BNM) y comienzo a tomar clases, y enseguida a dar clase, y posteriormente a bailar coreografías de los queridos maestros Federico Castro, Jaime Blanc, Jesús Romero. Aquí tuve el privilegio de bailar y observar de cerca el proceso de composición de la maestra Guillermina Bravo, siempre con una enorme admiración.

Posteriormente ocurre el cambio de sede del BNM a Querétaro, y en ese momento vuelvo a escuchar el sonido de los sucesos escénicos que acontecían en forma casi suicida de los grupos independientes de aquella época, quienes sin recursos tomaban la escena nacional con propuestas controvertidas y contestatarias del momento histórico que se vivía, el más terrible, el sismo del 85, donde surgieron diversas propuestas artísticas que llenaron las calles en apoyo a los damnificados; de manera paralela estaban los descubrimientos de la danza de vanguardia europea y estadounidense, que estaba a su vez en un momento muy importante del desarrollo de nuevos lenguajes y propuestas escénicas nunca antes vistas, como Wim Vandekeybus, La La La Human Steps, por mencionar algunos.

En ese contexto, en el año 88, Rolando Beattie, Alfonso Vallejo y yo creamos la Compañía En Movimiento, a iniciativa de Rolando, sumándose también en un inicio Lorena Glinz y posteriormente dos talentosas bailarinas: Claudia Rodríguez y Cristina Medellín. Todos trabajábamos intensamente y sin cesar un solo día, minuto o segundo, siempre entregados a desarrollar propuestas genuinas y arriesgadas hasta el límite de las fuerzas que nuestra juventud, entrega y pasión nos permitía soportar. Ahí surge mi primera obra coreográfica sobre Sor Juana, llamada *Juana Ramírez óyeme con los ojos,* donde participaron bailarinas amadísimas como Jenet Tame, Mireya Perea, Deri Fazio, Griselle Betancourt, María Nieto y Emma Cecilia Delgado. Ahora recordamos esa temporada como una reliquia, ya que duró dos semanas y el siguiente año, en el 93, se reestrenó con una temporada de tres semanas, y en las últimas funciones teníamos público haciendo filas para adquirir un boleto, incluso ya iniciada la función en el Teatro de la Danza.

En Movimiento significaba no dormir; entrenar, trabajar, crear mucho y socializar muy poco; esta dinámica (que duró cinco años consecutivos en los que creímos fielmente, inquebrantables) llegó a su fin en el momento en que aquella fe y entrega que sostenía nuestro proceso acabó por desgastarnos, ante la despiadada intensidad con la que abordábamos cada proyecto. Así que decidimos separarnos en ese punto donde no hay vuelta atrás, pero al mismo tiempo lográbamos insertarnos ya en la escena nacional como una joven compañía propositiva y controvertida.

Durante esta pausa es donde encuentro la necesidad genuina de expresarme a través de la danza, y fue con Utopía Danza Teatro, dirigido por Marco Antonio Silva, durante el montaje llamado *Veracruz 36º centígrados*, al lado de Claudia Lavista, Georgina Gutiérrez y Rafael Rosales entre otros queridos bailarines, donde fui más allá de mis límites, hurgando además en mis conocimientos de música al tocar en un piano miniatura, en el Palacio de Bellas Artes, una pieza de Mozart, con ovación del público.

Establecí una cercanía con el teatro y el cine. Todo, para tratar de encontrar la brújula que me llevaría a fundar mi propio proyecto en 1994, que inicia con una obra llamada *Frida...un infierno milagroso*, pieza de carácter unipersonal que se estrenó en Los Talleres, producto de un apoyo del INBA, de modesta producción, y de la bondad y confianza de Isabel Beteta, a quien todos los que hacemos danza en este país le debemos mucho. Ahí, dos binomios: Laura Ríos y César Lizárraga (jóvenes artistas visuales) y Gustavo Lara y Alejandra Monrroy (muy queridos por todos quienes hacemos la danza contemporánea nacional) me acompañaron en la grabación de un registro que hasta

*Cervantes, el trágico sueño de la memoria.* Foto: Diego Vallejo.



*Cervantes, el trágico sueño de la memoria.* Foto: Diego Vallejo.



*Cortázar. Compás al corazón.* Foto: Diego Vallej o.

*Cortázar. Compás al corazón.* Foto: Diego Vallejo.



*Limbos*. Homenaje a Leonora Carrington. Foto: Alfonso Vallejo.

hoy da testimonio de ese parteaguas en mi carrera y del nacimiento de Tándem.

Hace ya casi 25 años de esa temporada y aún puedo sentir el olor del polvo de arroz que usé como maquillaje, la temperatura húmeda del jardín y el entorno del espacio donde se fundó con fuertes cimientos y gran convicción Tándem Cía. de Danza. En ese precioso e inherente estado de la danza, vulnerable y al mismo tiempo convulsivo que lo hace único e inaprensible, cuando hice el unipersonal sobre Frida Kahlo, no contaba con un espacio para ensayo, así que antes de ingresar de lleno al montaje en talleres, realizaba los ensayos en el Parque México, sin reservas de ningún tipo, anteponiendo la necesidad genuina de hablar y decir en movimiento lo que pensaba y sentía.

Luego, un accidente me llevó a un aprendizaje enorme. Sucedió durante una escena que transcurría en las escaleras de talleres, fue un salto de alto impacto que me provocó un esguince de segundo grado en el tobillo izquierdo, el cual permaneció sin sanar dos semanas, lo que dio como resultado que en la última función de la temporada mi rodilla se rompiera (gran ironía de la vida, ya que ahí realmente toqué fondo en lo físico, económico y emocional). Tres meses sin poder bailar. Logré superar esta situación límite gracias a una invitación para realizar la composición musical para una obra del maestro Federico Castro del BNM que se estrenaría en Bellas Artes en el 95, y al mismo tiempo preparaba la obra para el premio del año siguiente, con mi enfoque en la búsqueda que acababa de iniciar en el terreno coreográfico.

Posteriormente, en el pequeño foro de la Casa del Lago invertimos el espacio y estrenamos el unipersonal *Amorous*, con Ángel Rosas, queridísimo y extraordinario intérprete, emulando a Charlie Parker, con iluminación de Marco Antonio Silva y bajo mi dirección, contando con la colaboración de Chas, Gregorio Trejo y en la fotografía Alfonso Vallejo. Al término de la función, hubo un invitado muy especial para nosotros, quien quedó cautivado por la propuesta. Como resultado de ello, el querido y ahora presente en nuestra conciencia dancística colectiva, a pesar de su ausencia física, Carlos Ocampo (en ese momento director del Departamento de Danza de la UNAM) nos ofreció la extraordinaria sala Miguel Covarrubias, espacio donde realizamos nuestra primera temporada en un teatro formal como compañía, con la reposición de *Frida* para tres bailarinas, e integrando al extraordinario diseñador de luz Oscar Medina, quien realizó un trabajo sorprendente, y donde, por cierto, la gran fotógrafa Christa Cowrie logra una foto memorable.

Bajo estas circunstancias aparentemente adversas, después de mi lesión de rodilla, paradójicamente surgieron una serie de eventos afortunados para Tándem, como el Premio Continental de Danza INBA UAM en el 95 para la obra *Donde cesa la nostalgia*, con premio a mejor intérprete femenina para María Nieto y mejor música original de mi autoría. Ahí, Gabriela Ruíz, María Nieto, la cantante Margarita Botello, nuestro querido Chas y en el diseño de iluminación Oscar Medina, fueron cómplices inigualables para lograr este momento mágico e irrepetible.

En el mismo año montamos dos óperas, *Alicia*, de Federico Ibarra y *Ambrosio*, de José Antonio Guzmán, donde Tándem estuvo presente, así como poco después en la participación del Festival del Centro Histórico, sobre la Calle de Moneda donde junto a compañías como Delfos, Utopía, Barro Rojo, Contempodanza, entre otros, encontré un gran pretexto para seguir abismándome en la creación coreográfica, creando *Grafitti*, un trío para mujeres atrapadas en unos balcones en ruinas encima de la famosa cantina "El Nivel" (la cual ya no existe, pues hoy, en su lugar, hay un edificio recién remodelado). Mucha emoción y un público absolutamente entregado y numeroso, admirador de las propuestas de los grupos mencionados nos dejaron grandes e inolvidables momentos que recordamos ahora con mucha nostalgia.

Posteriormente, *Viaje a la semilla* se estrenó en la misma sala Covarrubias con la participación de Manuel Márquez, Gabriela Ruíz y la cantante Margarita Botello, obra que se basó en un cuento de Alejo Carpentier, del cual tomó el título, con un telón del artista plástico Francisco Paz e iluminación de Gregorio Trejo. Fue otra experiencia extraordinaria donde los personajes, dos viejos a punto de morir, hacen un viaje en reversa de su vida, hacia la juventud y la niñez, hasta ser devorados por el telón y terminar siendo parte del mismo. Le siguieron la coreografía *Tina Modotti....tal vez tu corazón oye crecer la rosa*, y más tarde una composición de música original para una temporada de la Compañía Nacional de Danza, interpretada por la Camerata de la Ciudad de México, en Bellas Artes. Surge en seguida también un diplomado excepcional con maestros de altísimo linaje: Guillermina Bravo, Mario Lavista, Luvwik Margules, Alejandro Luna, el cual fue propuesto por Lidya Romero (entonces directora del Centro de Producción Coreográfica, en Cuernavaca, Morelos). Este periodo significó un aprendizaje único y revelador para mí.

Para el Premio del 98 hice *Del amor sólo el nombre*, muy querida obra minimalista que el maestro Alejandro Schwartz admiraba y, como director de la ENDCC del CENART, me

llama para hablar de la estructura y creación de esta pieza con los alumnos de la licenciatura en coreografía. En ese mismo año nace mi hija Antonia, que viene a imprimir una gran fuerza y ventura a mi vida, revolucionando completamente mi entorno y percepción del mundo.

Más tarde siguió para Tándem la participación permanente en festivales, premios, y un trabajo de creación cobijado por bailarines espléndidos entre invitados e integrantes de la compañía como Lorena Glinz, Ángel Rosas, Renata Alencaster, María Nieto, Gabriela Ruíz, Emma Cecilia Delgado, Evelia Kochen, Mireya Martínez, Elizabeth Nochebuena, Gilberto González, Javier Basurto, Lena Díaz, Virginia Gutiérrez, Benito González , Oscar Velásquez, Karen Ángel, Adolfo Chávez, Beatriz Navarro, Saúl y Rodolfo Maya, Luis Díaz, Paola Aguirre, Fernanda Gutiérrez, Manuel Márquez, Arturo Velázquez, Emir Meza, Érika Méndez, Nélida Paredes, Marina Acevedo, Mijail Rojas, Tonatiuh Hernández, Laura Zermeño, Xanath Bautista, Jorge Ronzón, Verónica García, Julio César Landa, Georgina Almeida, Julio César Márquez, Erick Sánchez, Cynthia Barrios, Julio César Salvador Sangrador, Christine Wingartz, Yocelyn Álvarez, Tzitzi Benavides, Daniela Rochín, Myrthe Weehuizen, Marcos Sánchez, Sergio A. Villegas, Cassandra Solano, María Gracia Velázquez, Oscar Reyes, Eréndira López, Alejandro Hernández, Carolina Echeverría, Ramón García, Guillermo Obele, Daniel Hernández, Daniel Ronzón, Dolifet Antúnez, María García Tabche y Marely Romero. Todos ellos sorprendentes y muy queridos.

Menciono aparte a Alfonso Vallejo, hermano casi de sangre, quien ha sido director ejecutivo de Tándem desde el 2004, a quien conozco desde muchísimos años atrás, y que más que un amigo incondicional es un cómplice comprometido con la danza, que cuenta con una carrera personal de larga trayectoria (paralela a Tándem como fotógrafo) y que fue además subcoordinador nacional de danza, promotor de ella y a la fecha parte nodal de Tándem.

No dejo sin nombrar a críticos de danza (amados unas veces, otras no), que a pesar de todas las adversidades siguen en pie, siendo parte muy importante del proceso de crecimiento de las compañías, entre ellas Tándem; hoy les expreso toda mi admiración. Ellos son: Carlos Ocampo, Rosario Manzanos, Gustavo Emilio Rosales, Evangelina Osio, Patricia Camacho, Hayde Lachino, Patricia Pineda, César Delgado y Juan Hernández, entre los más destacados.

Cómplices de batallas con quienes construimos valiosas alianzas fueron Isabel Beteta, Jaime Camarena, Beatriz Madrid, Marcos Ariel Rossi, Eduardo Lemus, Dwane Cochran, Laura Rocha, Adriana Castaños, Serafín Aponte, Magdalena Brezzo, Jorge Domínguez, Miguel Mancillas, Evoé Sotelo y Benito González, Margarita López, Margarita Tortajada, Silvia Unzueta, Consuelo Sánchez, Hester Martínez, Jaime Sierra y Brisa Escobedo, Vivian Cruz, Aura Tanadel, Cecilia Appleton, Francisco Muñoz, Francisco Becerra, Tere y Sofía Budziszewski, Adán Ramírez, Cuauhtémoc Nájera, Ema Pulido, Rocío Gutiérrez, Elisa Rodríguez, Rodolfo Hechavarria y Cardiela Amezcua, Benhadad Gómez, y la familia Alvarado Díaz. También como figuras cercanas, queridas por todos, siempre presentes con mucho cariño, reconozco a las maestras Cora Flores, Valentina Castro y Graciela Torres, de quienes en todo momento hemos recibido grandes enseñanzas y actos amorosos.

A partir de los apoyos que permanentemente hemos procurado obtener para el sustento, permanencia y crecimiento de la compañía (como el Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas “México en Escena” del FONCA), se nos ha facilitado tener a un grupo estable de integrantes, así como ofrecer un entrenamiento con maestros ejemplares. Entre ellos reconozco enormemente al gran maestro Guillermo Maldonado, a Roberto Robles (lamentablemente fallecido en el esplendor de su brillante carrera como intérprete, creador y maestro); a Felipe Flores, Myrna de la Garza, Ester Lopezllera, Bernardo Benítez, Luz Adeni Ramírez (espléndida maestra colombiana de *release*, fallecida en su plenitud); a los maestros cubanos Raúl Bustabad y Denia Hernández, ambos entrañables y queridos, también fallecidos en medio de su incansable labor. También a Ángel Rosas, Carlos García, Erik Montes, Aladino Blanca, Vivian Cruz, Katya Robledo, Gabriela Rosero y Yuridia Ortega.

Hay ángeles rondando las auras problemáticas, de ellos he recibido apoyos muy significativos, como el de Abril Boliver; además de Angélica Kleen, quien me invitó a realizar una obra interdisciplinaria en la UNAM; Cecilia Lugo, quien me invitara a realizar un montaje junto a Contempodanza para su estreno en Bellas Artes. No pueden faltar Ofelia Chávez, Sonia Oliva, Fernando Aragón, Patricia Alvarado, Susana Moreno Castillo, Mónica Maldonado y Oscar Rubalcaba, ellos están entre esos ángeles que llevan doble vida y los encuentras donde menos lo esperas.

Llego así a la importante tarea de formar públicos en las escuelas de primaria y secundaria, que por diez años Tándem ha visitado en dos temporadas anuales dentro del programa “Arte en las Escuelas” de Conarte. Momento cuando sin contar aun con un suelo estable conocí al ángel mayor y creadora de este y muchos programas



*Humano*. Foto: Diego Vallejo.

*Humano*. Foto: Diego Vallejo.

*Miguel Ángel. Explosión de un autorretrato.* Foto: Eduardo Gómez.





*Miguel Ángel.* Explosión de un autorretrato. Foto: Eduardo Gómez.

de apoyo para la sociedad más necesitada: la admirada y querida por la comunidad dancística y de otras latitudes, la doctora Lucina Jiménez, incansable y ejemplar en su trabajo de romper las fronteras para los proyectos de desarrollo sustentable en torno a las poblaciones más vulnerables, llegando a las comunidades más lejanas e insospechadas. Esta colaboración permanente con los espacios de la niñez y los jóvenes se ha realizado por la necesidad que sentimos de lograr un acercamiento genuino mediante un trabajo artístico de calidad, que Tándem ofrece a esta población tan prioritaria.

Una sede es algo impensable cuando no cuentas con un espacio propio y menos concebirlo ubicado en la Colonia Roma. Tándem Estudio ha sido una bendición, producto de un enorme esfuerzo, tesón y convicción (que también ha tenido diversas circunstancias a vencer). Hasta el día de hoy celebramos que nuestra compañía pueda llenar este apreciado lugar con movimientos corporales que signifiquen, para devolverlo al público en forma de obras artísticas, donde nuestro colectivo se exprese gracias a que forma parte de un proyecto vivo, con un espacio para la creación, en donde además se imparten clases de distintos géneros dancísticos y se han dado cursos sumamente importantes, nacionales e internacionales, con maestros como Maximiliam Balduzzi, (Italia) y Robert Steijn (Holanda), entre otros.



8x8 también es ahora un pequeño foro escénico que alberga a jóvenes agrupaciones que no cuentan con un lugar para presentar su trabajo, con obras de pequeño formato. Para ello, se han integrado todos los bailarines de Tándem al esfuerzo de llevar a cabo el apoyo a estas funciones con la coordinación general de Diego Vallejo, quien a su vez funge como asistente ejecutivo de Tándem.

Este largo viaje emprendido desde 1994 ha pasado por diferentes lugares, comenzando por una necesidad personal de realizar obras sobre otros artistas, algo que me ha impulsado y alentado enormemente, buscando siempre en estas investigaciones acerca de creadores emblemáticos, encontrar nuevas experiencias de lenguaje, estructura, manejo del espacio, entre otros elementos coreográficos que han formado parte de esta travesía fascinante. Algunos artistas, cuyo impulso ha sido vital durante casi 25 años de creación coreográfica han sido: Frida Kahlo, Tina Modotti, Jean Genet, Miguel Angel, Julio Cortázar, Charlie Parker, Shakespeare, Leonora Carrington, Virginia Woolf, Vincent Van Gogh, Wolfgang Amadeus Mozart, por mencionar algunos; y el gran Miguel de Cervantes Saavedra, el más reciente, logrando concluir este ciclo de creación con la obra *Cervantes, el trágico sueño de la memoria*, obra que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes en agosto del 2016 con una producción del INBA, y con la presencia invaluable de colaboradores muy importantes para Tándem como Maricruz Jiménez, Sergio Solares, Joaquín López Chapman, Aurelio Palomino, Ivonne Ortiz, Georgina García, Lena Díaz; así como entrañables cazadores de imágenes imposibles como son Gloria Minauro, Ricardo Ramírez Arreola, Liliana Velázquez, Gerardo Castillo, Ernesto Reynoso, Eduardo Gómez, José Jorge Carreón, Alfonso Vallejo, Roberto Aguilar, Christa Cowrie, Francisco Kochen, Gerardo Peña y Rogelio Aburto.

En la obra sobre Cervantes, que cierra mi ciclo de autores, integro con pleno conocimiento de sus posibilidades escénicas y artísticas a mi hija Antonia, en un personaje que es una niña fantasmagórica, que evoca a una Dulcinea adolescente, basándome en la analogía que hace el gran escritor Fernando del Paso de Dulcinea con las vírgenes del mundo. Esta Dulcinea niña deambula en el teatro del Palacio de Bellas Artes, durante apenas dos minutos, encima de una plataforma en movimiento, donde se desplaza mágicamente como si siempre hubiese estado ahí, diría Guille, como pez en el agua. Antonia ha nacido, crecido y acompañado numerosos procesos, así como colaborado de manera incondicional con Tándem.

No podría en este pequeño espacio hablar de todas las experiencias importantes y obras realizadas a lo largo de casi 25 años de trayectoria con Tándem, proyecto donde hemos puesto el amor, la vida y el corazón completos. Cuando el tiempo se vuelve líquido y nos recuerda la finitud implacable, la danza siempre estará ahí para invitarnos a ocupar el espacio sideral del universo y seguir las huellas que han dejado otros, para que dejemos algún día impresas las nuestras, que otros seguirán al emprender su propio vuelo.



*Mozart y las nubes.* Foto: Gloria Minauro.





*Rosa de hierro*. Foto: Rogelio Aburto.






*Van Gogh al vuelo de los Girasoles,* Foto: Ernesto Reynoso.



# Elisa Carrillo y su compromiso con México

En ella se combina la fuerza y la sutileza. Cada una de sus interpretaciones está llena de matices que le dan a su arte un carácter único, lo cual le ha permitido colocarse entre las mejores intérpretes de ballet a nivel mundial. A una técnica rigurosa y de alto nivel se suma una capacidad discursiva que logra penetrar en los personajes para mostrar nuevas cualidades, algo que pocos logran: encarnar en ellos, tantas veces vistos, de manera personal e irrepetible. Elisa Carrillo es bailarina y una promotora entusiasta del ballet, a través de su fundación articula proyectos que buscan ofrecer oportunidades a los jóvenes talentos y también contribuir a fortalecer el proceso de enseñanza de la danza clásica en el país.

**Revista *Interdanza*.** *Elisa, tú eres egresada de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA y conoces cómo es la formación de un bailarín clásico en México, ¿de qué forma evalúas tú, a la distancia y a partir de lo que sabes hoy, el proceso formativo de un bailarín mexicano?*

**Elisa Carrillo.** Yo creo que estuve en un momento de la escuela muy bueno porque tuve excelentes maestros. Pienso que estaba muy bien preparada cuando me fui de la escuela, porque yo tenía la experiencia de tener muchas presentaciones, a diferencia de muchas otras niñas en Europa, que nunca se habían presentado tanto como nosotros en la escuela. Aquí en la escuela, nosotros a veces íbamos a hospitales, llegamos a ir a secundarias. Recuerdo la presentación en el Palacio de Bellas Artes, *El lago de los cisnes* en Chapultepec, tuvimos contacto con la compañía Nacional de Danza, con bailarinas profesionales. Creo que fue una gran experiencia y formación la que me dio la escuela, que muchas niñas en Europa no tenían. Tuve muy buenos maestros. Para mí fue una etapa muy bonita. En la escuela tuve compañeros que tenían buen nivel. Yo me sentí preparada cuando llegué a Londres, nunca me sentí que no tenía el nivel; me sentía diferente por otras cuestiones: por el lenguaje, por mi tono de piel. Yo era diferente, pero en el sentido de la formación, yo me sentía bien preparada y eso me ayudó a no sentirme mal cuando llegué a Londres.

**R. I.** *Es sorprendente que habiendo un proceso de selección tan riguroso para entrar a la escuela, no haya tantos bailarines mexicanos que destaquen a nivel internacional. ¿Qué pasa ahí? ¿Por qué es tan difícil formar un bailarín de alto nivel?*

**E. C.** Yo ahora no estoy presente en el día a día de la escuela y no puedo ver qué está pasando realmente. Lo que pasa con un niño, durante los ocho años que está en la escuela, son muchísimas cosas. Algo muy importante, sobre todo para la danza clásica, es tu cuerpo, es tu instrumento, hay muchos niños que a la hora que se comienzan a desarrollar no crecen, su figura cambia. En ese sentido hay niños que a veces no tienen tantas aptitudes físicas como otros, pero que con los años aprenden muy rápido, son muy inteligentes, saben cómo utilizar su cuerpo y a veces tienen más resultado que otros que pareciera que tienen más facultades físicas. Aunque yo no puedo decirte lo que pasa en la escuela, a veces siento que el nivel no es tan alto como podría estar; yo lo veo en los concursos nacionales, porque entonces ahí observas a niños de todas partes de la república.

Muchas veces es porque el maestro no tiene la preparación adecuada; otras, porque aunque esté bien preparado, no sabe cómo trabajar a ese niño. También hay niños que de repente entran a una escuela privada y luego a otra y a otra, no tienen un proceso constante. Hay muchas cuestiones que pueden afectar la formación de un bailarín. Otro tema es que para poder figurar en la escena internacional hay factores como la altura, en la mayoría de las compañías mínimo tienes que medir 1.65 metros, aquí en México la gente es un poco más baja y aunque pueden ser muy buenos, ese tipo de cosas hacen que no te acepten en una compañía europea.

También hay jóvenes a los que su familia no los apoya, no entran a tiempo a la escuela, no los preparan de la manera correcta. Son muchos factores que pueden afectar. Yo creo que es muy importante seguir siempre trabajando. A veces, cuando pasa el tiempo, aunque los maestros puedan estar muy bien preparados, con el tiempo ya no



*Mi compromiso es seguir haciendo lo que estoy haciendo*

tienen el mismo interés, ellos también van cambiando. De repente, a lo mejor tienen alumnos que los motivan, de repente tienes un niño hermoso que te llena de ánimo o también puedes tener otros que por sus actitudes no te entienden y te pueden desmotivar. Son tantas cosas que te pueden afectar.

Cuando yo entré a la escuela éramos ocho niñas, de muchísimas niñas que hicimos el examen, y nos graduamos solamente dos. Durante el proceso de la carrera pueden ocurrir cosas como que no pasaste el examen, tu nivel en la técnica no mejoró, no tienes la coordinación necesaria; porque a tal edad debes poder hacer ciertas cosas y entonces puede ser que a los 14 años no puedas hacer lo que corresponde a tu edad. Son muchos factores. Los niños van cambiando tanto su cuerpo como su forma de desenvolverse. A lo mejor hay niños que pueden hacer los pasos pero no pueden expresar nada, lo cual es algo muy importante que se debe trabajar desde pequeños. Son cosas que en mi caso sí ocurrieron.

Yo veía compañeros que no pasaban el examen y tenían que repetir y que después de un año se salían. Algo que los niños deben saber es que es una carrera muy difícil, de mucha disciplina. No es una carrera para no tomarla en serio, es una carrera de mucho dolor físico porque te duelen los pies, te duele el cuerpo todo y uno tiene que aprender a vivir con ese dolor. De pequeño es diferente porque es algo que vas descubriendo, cuando ya estás en un nivel como el mío hay días en que no puedes ni caminar, te levantas con un dolor intenso y tienes que aprender que el dolor es parte de tu vida y tienes que aprender a que sea tu compañero y cómo trabajar con ese dolor.

Entonces son muchos factores, México es un país que no es reconocido por el ballet, porque no está en nuestra tradición cultural, tenemos mucha danza pero de otro tipo. Si te vas a Rusia verás cómo los niños nacen y ya están en el teatro viendo ballet. Eso es algo que en México está cambiando, todo necesita su tiempo y es normal. Hay mucho talento, hay jóvenes que ahorita están en el extranjero, hay mexicanos que han sido semilla y están poniendo el nombre del país muy en alto y eso es importante. Yo creo que ahora sí hay un cambio, ya veo más interés en el público y creo que eso mismo va a propiciar que suba el nivel, que haya más niños, más talento. Ver a niños que se han ido por las becas Elisa Carrillo.

Tuve el caso de un niño que llegó, no se adaptó, extrañaba a su familia y se regresó. También se da el caso de alguien más que va y no consigue trabajo, y es que no es nada fácil, es bien difícil tener un trabajo en Europa, porque tú vas a audiciones de 400 bailarines y sólo hay cuatro contratos y en esos 400 hay muchos muy buenos, entonces, si no llegas con un súper nivel ¿cómo vas a lograr quedarte? La gente se queda ahí de *freelance*, trabajando en shows, en musicales; de esta manera se pierden.

Yo creo que también es importante lo que esos jóvenes bailarines puedan hacer aquí, que tengan la compañía, que también haya cursos para los mismos bailarines, porque yo pienso que si traes coreógrafos con obras que les interese a los bailarines eso los va a motivar, y si son coreografías que sean importantes o que puedan tener un impacto en el público mexicano, entonces va a traer a más público. Formar un bailarín es un trabajo conjunto entre la escuela, la compañía y la presencia del público, así que todo tiene que subir el nivel, no sólo la escuela. Claro que el nivel de la escuela es básico, pero también qué pasa con esos bailarines cuando entran a una compañía, los maestros que están ahí también tienen que ser muy buenos, porque los niños pueden estar en la escuela cuatro o cinco años y después se van a una compañía. Las compañías tienen que ser también una opción. Desde otro lugar, pensemos que hay muchos bailarines extranjeros bailando en México porque también les gusta estar acá.

Cómo ves, hay muchos factores que pueden afectar. Lo que es básico es que los maestros estén siempre actualizándose. Tú puedes ser un maestro súper bueno, con mucha experiencia, pero la danza va evolucionando. Tú no puedes bailar ballet como antes. Si ves las películas de hace años en blanco y negro ves a las grandes bailarinas de esa época y dices: “ahí estaban, todo era muy exagerado”, y eran estrellas de ese momento, era otro nivel, era otra época. Ahora ha cambiado todo, los cuerpos de los bailarines son ahora mucho más estilizados. Por eso es muy importante actualizarse. Nosotros en la fundación buscamos actualizar a gente que ya está preparada, por ejemplo mi mamá es doctora y tiene que ir a cursos de actualización todo el tiempo y está bien, entonces por qué quedarte como a la antigüita, tienes que seguir trabajando.


Elisa Carrillo y Mikhail Kaniskin en *Caravaggio*.

**R.I.** *Parece ser que en México la oferta está orientada a formar bailarines pero no hay opciones educativas tan diversas e importantes para formar coreógrafos. Da la impresión que muchas veces el docente sufre un proceso de desencanto de haber formado bailarines y que no necesariamente esos bailarines tienen un espacio en donde desarrollarse profesionalmente.*

**E.C.** La coreografía es una carrera. Hay gente que tiene un talento natural, qué son bailarines y de repente montan unas cosas maravillosas, por su experiencia. A todos los bailarines, si tú les dices: tienen que montar algo, pueden hacer algo, pueden, como bailarines, improvisar y hacer algo, pero eso no significa que esté bien hecho. Hay también una carrera como coreógrafo, por ejemplo en Rusia, ahí son varios años de estudiar coreografía, porque tienes que aprender las formaciones, el tipo de música, el vestuario, etcétera. Es todo un estudio complejo. Yo no estoy tan enterada de lo que se puede aprender aquí en ese terreno, ese es otro punto, por ejemplo, que la gente que hace coreografía no la haga simplemente porque dejó de bailar y entonces hace una coreografía. No. Yo por ejemplo no tengo talento para hacer una coreografía, puedo dar mi punto de vista, puedo compartir, apoyar, puedo investigar movimiento y crear con alguien, pero tienes que tener una idea de partida. Si quieres hacer coreografía tienes que aprender, porque eso va a reforzar que seas alguien muy especial, que seas un súper talento, pero para eso tienes que aprender.

**R.I.** *Elisa, tu caso es muy particular: eres una estrella del ballet y podrías nunca más interesarte por la escuela que te formó, y sin embargo haces una labor social importante en el país, sobre todo con sectores que no necesariamente tienen acceso a estudiar o ver ballet ¿por qué haces esto?*

**E.C.** Yo siempre digo que no todo es recibir, que también hay que dar. A mí eso me hace feliz. A veces me paso, porque no pienso en mí, pienso en los demás, que estén bien, porque si veo a la gente feliz, yo soy feliz. Creo que es algo que me marcó. Todo el amor, todo lo que yo aprendí de México, de mi familia, de mis raíces. Mis padres me dieron todo, y regresar para mí a esa base que me hizo crecer y me dio tantas cosas es un privilegio. Es mi sangre que es mexicana. Entonces por qué no hacer algo. Yo estoy en Europa, logré mis sueños, pero tuve una formación y fue en mi escuela. La gente puede decir lo que sea, que si la escuela es buena que si la escuela es mala, pero gracias a la formación que tuve en esa escuela fui a un concurso representando a mi escuela, ellos me llevaron como representante de la escuela, y se dieron las cosas. Entonces yo creo que es muy importante nunca olvidar quién te ayudó a llegar.

Mis padres siempre me lo enseñaron: no se te puede olvidar de dónde vienes ni quién te ayudó a llegar allá, aunque pasen los años. Si no hubiera sido por la escuela a la que entré, por los concursos, por los maestros que me prepararon, yo jamás hubiera ido a un concurso nacional, ni las personas que hicieron el concurso nacional, que fueron la maestra Irasema de la Parra y la maestra Arcelia de la Peña, con las que estoy profundamente agradecida, si ellas no me hubieran ayudado a que la gente que hizo el concurso me hubiera dado una beca, no me hubiera ido; entonces, por qué no regresar algo. Yo estaba en la escuela todos los días desde las 7 de la mañana hasta las 9 de la noche, y cómo es posible que regreses y que te dé igual y que no te importe. Igual y a otra gente sí y dice: "yo estoy bien, me va bien y no me importa". Yo no soy así. Yo soy feliz si puedo aportar algo, aunque sea mínimo, es algo que a mí me llena más y recibo tanto de esto. Ahorita yo me voy feliz, vi a mis compañeros, a mis maestros y me hace feliz que me digan: "Elisa, estuvo muy padre, gracias a Dios que se pudo hacer".

No soy yo sola, mis padres, mi esposo que me apoya inmensamente, porque él ama a mi país. Él me ama y me apoya y quiere hacer algo por mi país. Él adora México y luego dice "no es posible que no haya tanto apoyo". Entonces se trata de todo un equipo de trabajo que te ayuda y yo por eso siento la necesidad de hacer algo. Por ejemplo, eso que dices de que soy una estrella, yo amo lo que hago y si la gente lo ve así, ¡qué padre! A mí me sirve y me alegra, pero ¿de qué te sirve que digas "yo logré tal cosa", "yo viaje a no sé dónde", "me dieron tal reconocimiento"? El día que dejes de bailar, el día que termine tu carrera ¿a quién le va a importar lo que hiciste? Son tus logros. La gente que dice "yo, yo, yo" pues bien, pero en algún momento se te va a acabar y la vida no es sólo "yo", es lo que estás dejando.

Hay muchas bailarinas que se dedican a la danza nada más y eso está bien. Yo amo mi carrera y le he dado todo, es mi vida, pero también tuve una hija, le di un momento de mi carrera a mi hija y estoy agradecida porque ella me motiva a seguir adelante y hay gente que sólo se dedica al ballet y el día que dejan de bailar se les acaba la vida. Yo amo tanto la danza que no quiero que se termine, que llegue el día que me retire del escenario. Yo quiero seguir metida en la danza y si por medio de eso puedo hacer algo por mi país, mucho mejor. Yo voy al extranjero y me encuentro en las compañías a rusos, franceses, italianos, en mi compañía soy la única mexicana y es un orgullo. Sí, soy la única, pero soy mexicana. Y hasta me siento más feliz porque puedo decir "aquí hay



Elisa Carrillo y Mikhail Kaniskin

una mexicana". A mí eso me llena mucho. Entonces por eso yo quiero regresar, apoyar. Yo quisiera hacer muchas cosas, pero tampoco tenemos la posibilidad económica, pero vamos a ver. Poco a poco se pueden lograr muchas cosas, pero por eso yo sí tengo el deseo de regresar y hacer cosas. Tus raíces nunca se te olvidan, es como el primer amor. Son cosas que son parte de tu vida, es quién eres.

**R.I.** *¿Cuál consideras tú que es el compromiso social de la danza? Sobre todo cuando hablamos de un país como México que está atravesando por un momento muy difícil.*

**E.C.** Mi compromiso es seguir haciendo lo que estoy haciendo. Es algo muy importante para mí. Yo no creo que se pueda mezclar la política con la danza y con el arte. La política es una cosa. Arte y cultura son cosas que deben ser parte de un país, no importa tu clase social, tu preferencia política, porque yo creo que cualquier ser humano tiene la oportunidad de acercarse al arte y la cultura y es algo que tiene que ser parte de nuestro país. Tenemos que usar el arte y la cultura como armas para mejorar toda la situación que se vive en el país. Aunque digan "¿cómo crees que con arte y cultura vas a curar el mundo?" Sí es cierto. La gente que acude a estas manifestaciones es gente más sensible, más respetuosa, más tranquila. Claro, siempre hay otro tipo de gente, pero me refiero a la gente que en lugar de irse a ver una película de matones pueden ir a un concierto y de repente escuchan esa música y dice "¡aaah!" y por un momento te relajas y entonces piensas "¡qué bonita es la vida!".

Yo siento que las diferentes formas de arte se deben utilizar, es un arma que no se está utilizando al máximo y somos un país con una súper cultura, que tenemos artistas en diferentes ramas y espero que esto sea algo muy importante para el nuevo gobierno. Yo tengo mucha fe, espero que para ellos sea algo importante. No sólo para ciertas clases sociales, sino para todo mundo, para todo el pueblo. Al final todos somos seres humanos y, al final, en un concierto, en una función de danza se pueden sentar el presidente, un gobernador, un obrero, una ama de casa, un señor que limpia las calles, todos están sentados, ven el mismo espectáculo y a todos los puede conmover, hacer llorar o hacer reír. Ahí es donde te das cuenta que todos somos iguales y que arte y cultura son para todo el mundo, no importa de qué clase social seas. Mi fundación y yo misma estamos abiertas a trabajar con cualquiera, con quienes deseen trabajar. Hemos ido a diversos pueblos en el país y esta experiencia nos motiva mucho. De mi parte y de parte de mi fundación, no tenemos preferencia política, quien quiera apoyar la danza, ahí estamos.



Elisa Carrillo

*las diferentes formas de arte se deben utilizar, es un arma que no se está utilizando al máximo y somos un país con una súper cultura*



dossier

# LA TÉCNICA GRAHAM EN MÉXICO



# la técnica de MARTHA GRAHAM

POR **ROSSANA FILOMARINO**[1]

*La danza es una composición animada en el espacio. El acto de bailar es dar sentido al movimiento; la técnica se utiliza para expresar el contenido intelectual de una manera inteligible.*

*Martha Graham*

## ADENDO

Este artículo fue publicado hace muchos años, nada menos que en 1986 (*Revista Universidad de México*, volumen XLI, número 426); sin embargo, lo que en él se dice, sigue siendo vigente. Lo que ha cambiado con el avance de las técnicas contemporáneas y con las danzas callejeras (como *Brake Dance, Hip Hop* etc.) es que éstas se orientan hacia una mayor espectacularidad, hacia la acrobacia diría yo. Otra vertiente se dirige hacia la fragmentación del movimiento, buscando el aislamiento de las partes del cuerpo. En México también existe influencia de la danza butoh y la yoga, además de una corriente –de la cual prefiero no opinar– la *no-danza*, una intelectualización del arte coreográfico que en la mayoría de los casos demerita el hecho escénico. Entonces el panorama de la danza contemporánea es aún más variado que hace tiempo, especialmente si agregamos a esto la irrupción en la escena del video y la multimedia.

Para concluir, sólo digo –con mucha tristeza– que hoy la mayoría de los bailarines ya no se entrenan en sus estudios de danza con perseverancia en una técnica determinada (aún menos la Graham), sino mediante cursos diversos y talleres que conducen a una formación ecléctica dirigida a un virtuosismo parcial. Me explico: son excelentes en el estilo que escogen, pero incapaces de cumplir con requerimientos diferentes porque falta el sustento técnico de la formación de los sistemas óseo y muscular. ¡*Rara avis* en nuestra escena el bailarín que posea un cuerpo bien entrenado!

A través de los tiempos, la danza ha adquirido muy variados aspectos; sin embargo nunca ha cambiado en su función esencial, que es la de comunicar ideas y experiencias.

1.Rossana Filomarino nación en Roma, Italia. Desde 1966, después de trabajar como maestra y bailarina en Nueva York, radica en México. Tuvo a su cargo, entre 1975 y 1981, la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana. Fue maestra, coreógrafa y bailarina del Ballet Nacional de México. Actualmente es docente en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del CENART.



Rossana Filomarino en *La Batalla* de Guillermina Bravo

En sus orígenes, la danza moderna se fundamentó en la expresión y comunicación de los fenómenos psíquicos del mundo consciente y subconsciente, creando así un lenguaje kinético apto para explorar los dramas psicológicos del individuo; se buscó el origen del movimiento en los instintos y en las reacciones primarias del hombre.

Se desechó el principio universal del ballet de mantener el centro de gravedad con la espalda muy recta, centro del cual se derivan movimientos de piernas y brazos muy brillantes y a veces espectaculares. En cambio, se empezó a considerar cada parte del cuerpo como un poderoso medio de expresión y se creó un nuevo lenguaje dancístico a partir de la observación de los fenómenos biológicos, llevados a sus extremas consecuencias: apareció un nuevo vocabulario que incluyó los principios de tensión y relajamiento, contracción y expansión, caída y recuperación. Todos estos tipos de movimientos fueron prácticamente descubiertos por necesidades expresivas de las obras coreográficas; y sólo posteriormente fueron incorporados y organizados en una nueva técnica, que es lo que llamamos danza contemporánea. Hoy, la danza contemporánea es la forma dancística que más adecuadamente permite la expresión dramática (entendida ésta como acción escénica) de las ideas y sentimientos del hombre contemporáneo, primordialmente por las siguientes razones:

1) Requiere de una estructura de conocimiento de los sistemas formales de movimiento, es decir, de un dominio técnico absoluto; saldría sobrando mencionar este punto si, tristemente, no estuviera tan difundida todavía la idea de que la danza contemporánea consiste en cualquier movimiento mal ejecutado y que se puede prescindir de la técnica en aras de la "expresión". Al contrario, un profesional de la danza contemporánea debe conocer y explorar a fondo todas las posibilidades de movimiento del cuerpo humano.

2) A diferencia de otras disciplinas dancísticas, requiere de una constante invención de formas, en las cuales se hallen contenidos los significados que se desea expresar; la forma de los movimientos debe nacer de los impulsos interiores, sean físicos o intelectuales-emocionales, y responder de una manera lógica a un determinado tipo de estructura. En síntesis, cada obra coreográfica plantea la creación de su propio lenguaje de movimientos.

3) Se injerta en la tendencia general del arte contemporáneo que vuelve la vista hacia la abstracción. La búsqueda constante de nuevos lenguajes que involucran la totalidad del cuerpo humano, unida a la utilización global de los medios escénicos, han liberado a la danza de la dominación de lo concreto y reforzado su capacidad de expresión abstracta.

Más arriba señalé que la función de la danza es la comunicación de experiencias, no simplemente la narración de una historia o la proyección de una idea; esto no debe suceder, pero la comunicación debe darse siempre por medio de la acción y debe ser percibida a través de la acción, a un nivel sensorial a través del cual habla al intelecto.

Citando a Martha Graham: "La danza es un momento de acción apasionada y completamente disciplinada, que comunica participación a los nervios, a la piel, a la estructura misma del espectador", podemos afirmar que no hay nada más falso que la creencia de que bailar es un acto espontáneo. Es cierto que todo mundo baila y puede moverse pero la danza escénica es un acto totalmente artificial.

La danza necesita una completa dedicación y de muchas horas de arduo trabajo. Un bailarín debe tener un temperamento que lo impulse a expresar sus sentimientos e ideas a través del movimiento del cuerpo en el espacio; pero este instinto debe ser secundado por un riguroso entrenamiento, por la obtención de un instrumento perfecto –su propio cuerpo–absolutamente coordinado con los impulsos vitales interiores: los sentimientos y las reacciones internas deben ser trasladados a dinámicas musculares, a ritmos, a un constante flujo de energía.

El bailarín debe educar su cuerpo para hacerlo obediente a su voluntad y entrenarlo con varios objetivos: obtener fuerza, flexibilidad, coordinación, equilibrio, elevación, velocidad y, finalmente, exactitud en la dinámica de la ejecución. En una palabra, debe llegar al dominio de la técnica. Ahora bien, dentro del panorama tan variado que ofrece la danza contemporánea en cuanto a estilos, creemos que la técnica de Martha Graham es la única realmente formativa para el bailarín, porque proporciona un cuerpo organizado de conocimientos estructurados en un sistema de enseñanza. Existen ejercicios fijados en rutinas, cuya complejidad aumenta progresivamente, y que proporcionan la base física para un desarrollo correcto del sistema óseo y del sistema muscular. Simultáneamente al avance del trabajo muscular, se requiere del aprendizaje del sentido dramático (entendiendo en este caso como matiz y énfasis en el movimiento) a raíz de un estímulo intelectual contenido en los ejercicios.

La técnica Graham, a nuestro juicio, tiene como base fundamental los siguientes principios teóricos, cuya aplicación, investigación y desarrollo son imprescindibles en cualquier estilo de danza contemporánea:



*Dramadanza.* Número no identificado. Rossana Filomarino.

1) El uso de la articulación conjunta de la pelvis y de la espalda con concentración y descarga de energía, produce un motor de enorme potencia: es la contracción (o concentración de energía) y el *release* (o descarga de energía). Es el acto natural de respiración llevado a sus extremas consecuencias: la inhalación puede producir una máxima elevación del torso y una fuerza centrífuga, mientras la exhalación se transforma en un volumen y en una forma redonda de toda la espina dorsal, y una fuerza centrípeta. Ambas fuerza parten del centro del cuerpo y pueden generar una cantidad increíble de movimientos: son impulsos motores para girar, para sostener o detener una posición, para levantarse del piso o para elevarse más en la ejecución de un salto.

2) El principio de la espiral. Con un casi imperceptible movimiento de los músculos dorsales escapulares se puede lograr movimientos en espiral que armonizan la línea del cuerpo y que facilitan el mantener el equilibrio en casi todas las posiciones sostenidas en una sola pierna. Además con el uso de la espiral, es posible girar sin que sea necesaria una preparación visible: el impulso interno y la realización del giro ocurren al mismo tiempo.

3) La sistematización del uso de fuerzas opuestas tendientes hacia el exterior, balanceadas por una fuerza interna de resistencia. Por ejemplo, el centro de gravedad puede ser desplazado momentáneamente si se aplica una fuerza de resistencia en la dirección opuesta al punto natural de caída. Esto da un resultado técnico: la posibilidad de mantener el cuerpo en posiciones fuera del eje de equilibrio natural y de prolongar el momento de suspensión o los movimientos.

4) El uso del piso como nivel de acción dramática. En la técnica Graham existe una gran variedad de caídas –con

sus respectivas recuperaciones– que pueden ser ejecutadas en todos los niveles: a partir del piso mismo, desde las rodillas, desde la posición vertical o desde el aire. El piso ya no es simplemente el lugar donde nos paramos o nos desplazamos, es ya parte del espacio escénico; se vuelve la dirección opuesta a la elevación, es la raíz de la cual surge todo movimiento y a la cual siempre se regresa.

Ahora bien, la enseñanza de la danza contemporánea en México se ha desarrollado siempre en dos niveles: uno, en el interior de las principales compañías; otro en las escuelas dependientes del Estado. En ambos casos hay deficiencias justificables: las compañías entrenan y forman bailarines exclusivamente con el objetivo de reclutar ejecutantes aptos en su repertorio, y así están obligadas a cerrar las puertas a un gran número de personas que no cumplen con los requisitos establecidos por ellas.

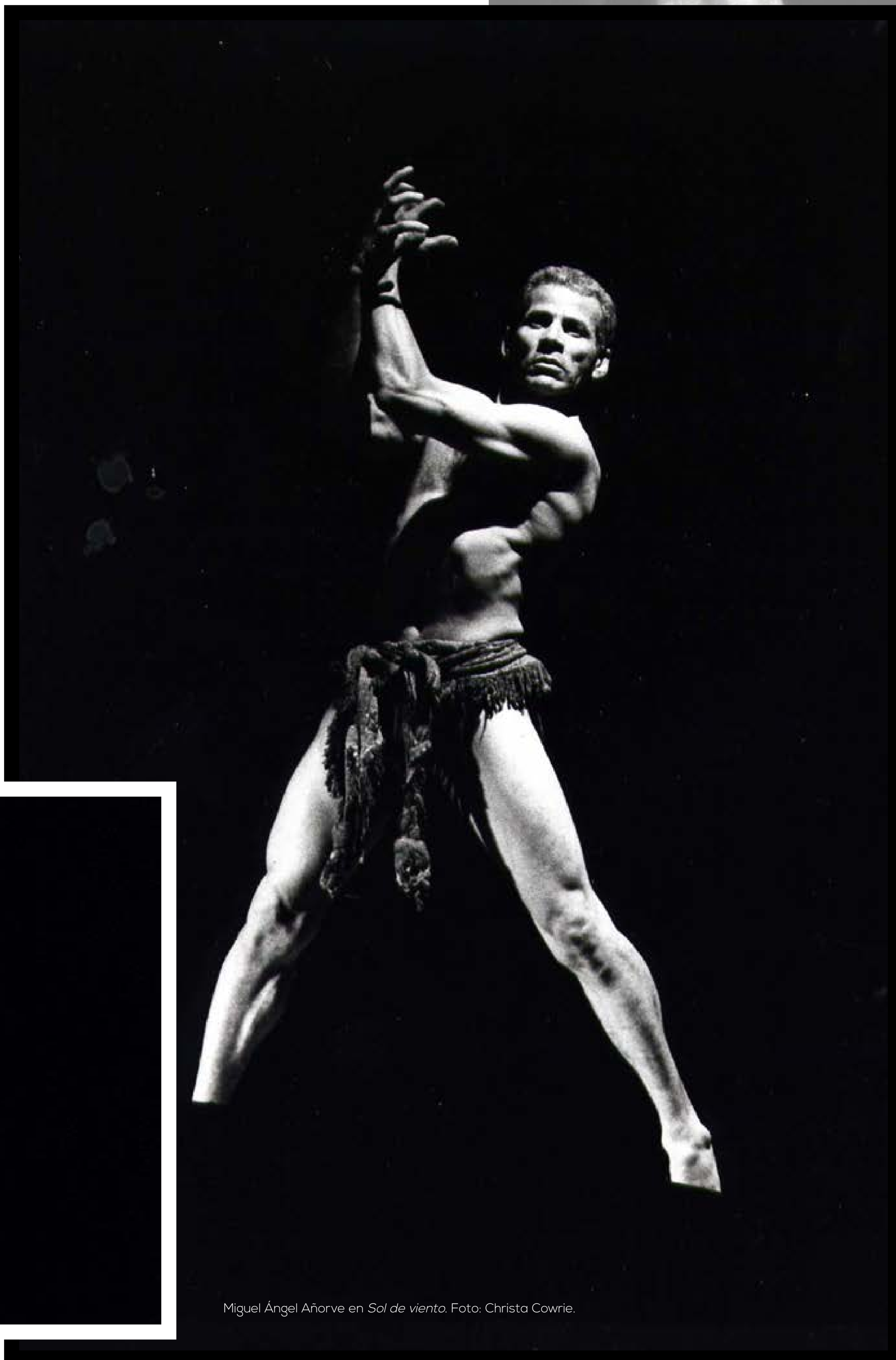
Las escuelas oficiales, por otro lado, no ofrecen un punto de llegada al finalizar la carrera de bailarín, ni una meta artística: ¿dónde va a trabajar un estudiante que, después de muchos años de entrenamiento, no ha tenido ninguna experiencia significativa en presentaciones públicas y que, por lo tanto, es deficiente en su preparación? Es lógico que trate de organizar funciones, de improvisar coreografías, hacerlas al vapor, etc., hecho que, al no existir la experiencia ni los conocimientos necesarios, conduce en la mayoría de los casos a resultados que no aportan ningún avance al desarrollo de la danza contemporánea.

La utilización de la técnica Graham en México también se ha dado dentro de dos corrientes. Una es la que se ha desarrollado principalmente en el Ballet Nacional de México y que ha tenido influencias en algunas instituciones de danza en provincia y en Ciudad de México. Dentro del Ballet Nacional, la técnica se ha mantenido en forma vital porque se utilizan los principios fundamentales, anteriormente analizados, como punto de partida para la exploración, investigación y experimentación de los lenguajes coreográficos. De ahí que la técnica sea un material vivo y en constante renovación tanto para bailarines como para coreógrafos.

La otra corriente es la que maestros poco preparados o alejados del quehacer artístico han generado con sus enseñanzas superficiales del material técnico; ésta ha desembocado en una mezcla del ballet clásico y de ciertas formas de danza contemporánea, así como en un hibridismo coreográfico. También aquí ha nacido la errónea creencia de que la danza contemporánea no es suficiente para el desarrollo del bailarín: ante el desconocimiento evidente de la técnica Graham, se suple el "vacío" del entrenamiento con la técnica del ballet clásico. Se piensa que la técnica moderna no fortalece las piernas, ni permite un buen salto: nada de esto es cierto. Un bailarín contemporáneo alcanza el mismo grado de virtuosismo, en su entrenamiento, que un bailarín clásico; la diferencia es que este virtuosismo se somete a necesidades de expresión de la obra coreográfica y no es una meta en sí mismo, como sucede en el ballet.

Mucho se ha pretendido que las técnicas "importadas" no son adecuadas a los cuerpos latinoamericanos, y que se debería formar para éstos una nueva técnica. En lo personal, opino que esta posición encubre un aspecto demagógico del arte y una actitud subdesarrollista. Se dice que los mexicanos tienen un cierto tipo de cuerpo, generalmente de baja estatura y de piernas cortas, que no es apto para la danza; pero esta afirmación corresponde al principio estético del ballet romántico. (Además, estas características ya no se encuentran con frecuencia: la juventud –por lo menos la que llega a los estudios de danza– se está desarrollando de otra manera). El cuerpo humano siempre es uno: cualquier técnica a la que se someta bajo una vigilancia pedagógica capacitada, hará de él un medio de expresión capaz de responder a las exigencias coreográficas correspondientes a la técnica aplicada, pues resulta evidente que cada técnica, en su método de entrenamiento, comprende la sensibilización artística hacia la estética que genera.


*Dramadanza.* Número no identificado. Rossana Filomarino.



Miguel Ángel Añorve en *Sol de viento*. Foto: Christa Cowrie.



Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta





*Disecciones.* Intérprete: José Alberto Gallardo. Foto: Rossana Filomarino.





*Disecciones*. Intérprete: José Alberto Gallardo. Foto: Rossana Filomarino.



# la técnica graham "EN EL CENTRO Y ADELANTE"

POR **ELISA RODRÍGUEZ**

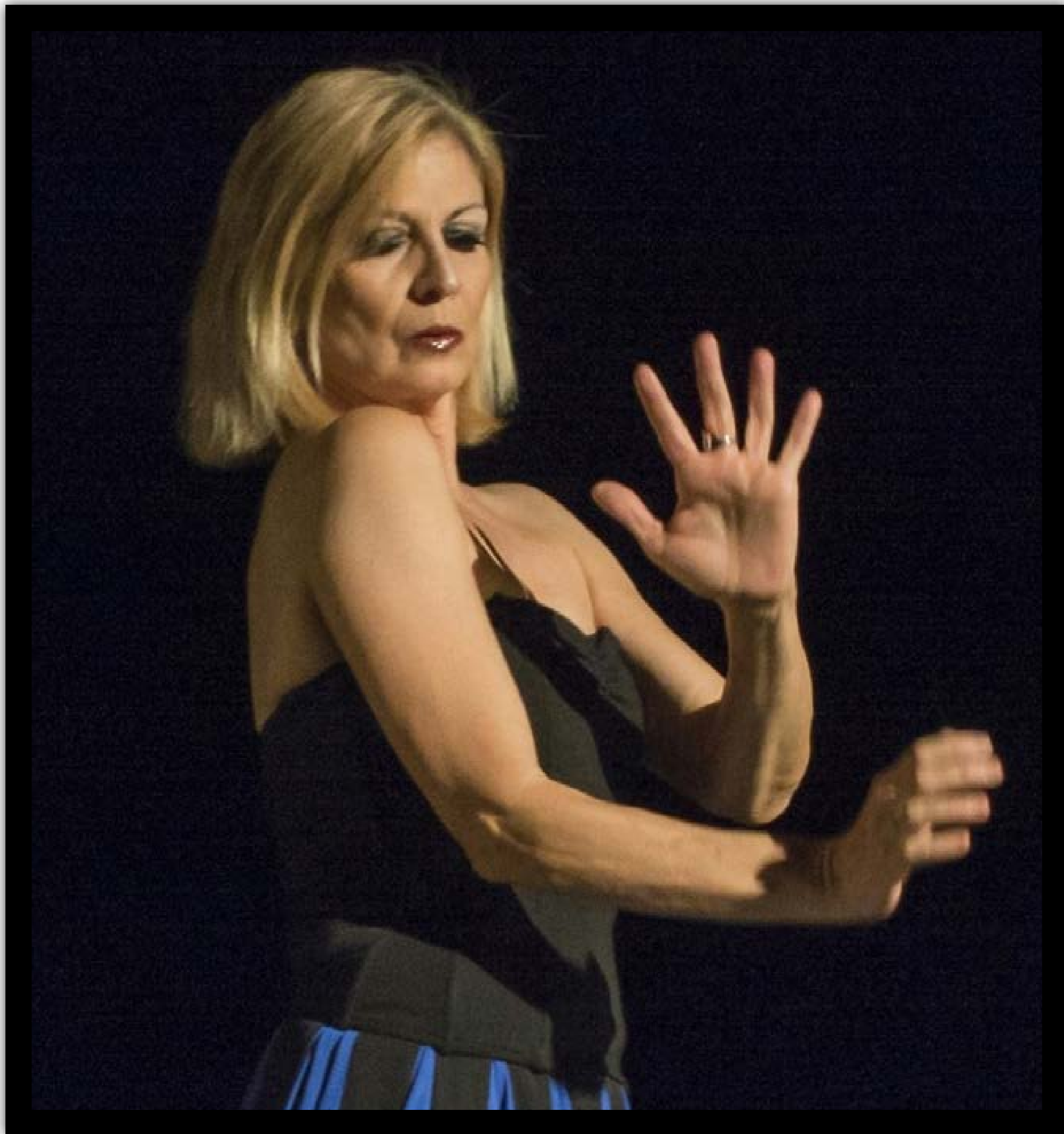
El primer encuentro que tuve con la técnica Graham fue a principios de los años setenta en mi querida Buenos Aires, Argentina, mi ciudad natal. Yo estudiaba en la Escuela Nacional de Danzas, que estaba ubicada en la calle Esmeralda 285, a unas cuadras del Obelisco, en pleno centro de la ciudad. Mi casa estaba en el barrio de Morón, a 20 km del centro, así que para llegar a la escuela de danza tenía que viajar en tren durante 50 minutos y luego tomar el subte (metro) hasta la estación Piedras, que era la más cercana a la escuela.

Recuerdo la mañana del primer día de clases del segundo año. Estaba con algunas amigas esperando en el *hall* de entrada de la escuela a que nos asignaran salón y horario de clases. Una de mis compañeras se acercó a decirnos: "Este año nos tocará una de las mejores maestras". Se refería a Ana María Stekelman quien era una de las bailarinas de la Compañía de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, que en aquella época era dirigido por Oscar Araiz. Pero, tal vez lo más importante era que Ana María acababa de llegar de Nueva York, donde estuvo una temporada tomando clases en la Escuela de Martha Graham. Eso nos entusiasmaba más porque esperábamos, por medio de la clase, tener contacto con una técnica diferente. Esa expectativa se cumplió por completo. Quedé impactada con la clase y con Ana María, con su personalidad y, especialmente, con sus reflexiones sobre la danza y el cuerpo.

Ese segundo año fue maravilloso. No sólo disfrutamos de las clases de Ana María, también del montaje que hizo, un pequeño fragmento de la emblemática ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin. Todos esos estímulos me hicieron querer indagar más en el tipo de trabajo que ella hacía. Así que tomé los cursos que impartía por las noches en el estudio de Otto Weber donde de repente caían algunos bailarines del Teatro San Martín.

Buenos Aires estaba muy lejos de Nueva York para nosotros, no sólo geográficamente, ya que la mirada de la danza contemporánea siempre había estado puesta en Europa, orientada hacia las corrientes alemanas, entonces ese descubrimiento para mí fue todo un hallazgo. Luego viene mi llegada a México, en Abril de 1977, donde encontré que la técnica Graham era la predominante. Aquí tuve la fortuna de seguir aprendiendo y entrenar con grandes maestros como Rossana Filomarino, Federico Castro, Marcela Aguilar, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Luis Arreguín, Guadalupe Barrientos, Victoria Camero, Víctor López, Eva Pardavé, Orlando Shecker. Y también el gran placer y la oportunidad de conocer y tomar clases con la gran Kasuko Hirabayashi, con Timothy Weingerd y Stephanie Tooman.

Pero claro, los tiempos cambian, empiezan a sumarse nuevas generaciones de bailarines y de maestros, surgen otros estilos, métodos, algunas propuestas innovadoras y otras no tanto; todo se mueve, la danza es movimiento y el movimiento es transformación; ante toda esta vorágine, este entusiasmo y vitalidad vibrante hay una pregunta que permanece, que da vueltas, va y viene, controversial y provocativa "¿Es importante enseñar técnica Graham hoy en las escuelas para formar bailarines contemporáneos que buscan otras formas de moverse?" Para responder, quiero traer a escena *en el centro y adelante*, como ella decía, a la mismísima Martha Graham, el *alma mater* de esta cuestión, quién dijo: "En la danza moderna, el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión



*Escaparates*. Foto: Armando Ramírez.

de la emoción. Para la formación de un bailarín se necesitan diez años".[1]

Martha Graham rompió con las formas "convencionales" de la danza a través de su extraordinaria fuerza creadora. La precursora de la *modern dance*, artista excepcional, con una obra contundente y persuasiva, fue una mujer de teatro y pedagoga, con una personalidad desafiante, fuerte, opresiva en exceso, pero, a la vez, un personaje cautivante y casi mágico. La fuente de inspiración de sus obras fue la mitología y la vida de los nativos americanos. Esta impronta marcó el trabajo de su compañía.

Sin lugar a dudas, lo que marcó su impresionante trayectoria profesional y su gran contribución a la danza contemporánea fue la creación de su propio método de entrenamiento para los bailarines de su compañía. Esta técnica tuvo tanta aceptación y dio resultados tan significativos que creó en Nueva York la Escuela de Danza Contemporánea Martha Graham, su técnica de entrenamiento luego fue difundida y adoptada en escuelas de danza y compañías en todo el mundo. Se caracteriza por un trabajo profundo, interno, con una estructura sólida para dar sustancia física a las emociones y utilizar cada parte del cuerpo y la mente con un propósito dramático que sirviera para la interpretación de sus obras. Los movimientos son elaborados utilizando las partes más vulnerables del cuerpo: la yugular, el plexo, la pelvis. Las áreas donde las emociones resuenan con más fuerza.

La vigencia de la técnica Graham se debe, precisamente, a que ésta se ancla en principios básicos de un cuerpo en movimiento. El papel de la respiración es su referente fundamental; implica enteramente la región del tórax y del abdomen. Además, pone énfasis en el uso del tiempo que nos da la pulsación, la puntuación, el fraseo, el ataque, el ritmo, la coordinación. La región pélvica es la fuente generadora de energía conectada a las dos fuerzas generadoras de vida: el sexo y la respiración. De ahí que la base de esta técnica sea la contracción (exhalación) y el *release* (inhalación). Las dos fuerzas opuestas que se articulan en la respiración.

Los motores primordiales de la técnica Graham son muy claros. Se parte de la pelvis, la contracción y el *release* (tensión dinámica y relajación activa), elementos que nos dan el volumen, la elevación y el nivel corporal. La contracción es una concentración de energía en la zona pélvica, una curva cóncava que establece un circuito vital entre los muslos y la pelvis, que sube por el torso y se cierra sobre sí mismo. El *release* es la liberación de energía, manteniendo el control del cuerpo. Justamente, la zona pélvica es el centro a partir del cual se ejerce el dominio del cuerpo. Partiendo de la espina dorsal, la espiral es el encuentro de dos fuerzas opuestas en sentido circular ascendente que nos sitúa en el centro y nos da la verticalidad, las resistencias, el cambio de dirección y el giro.

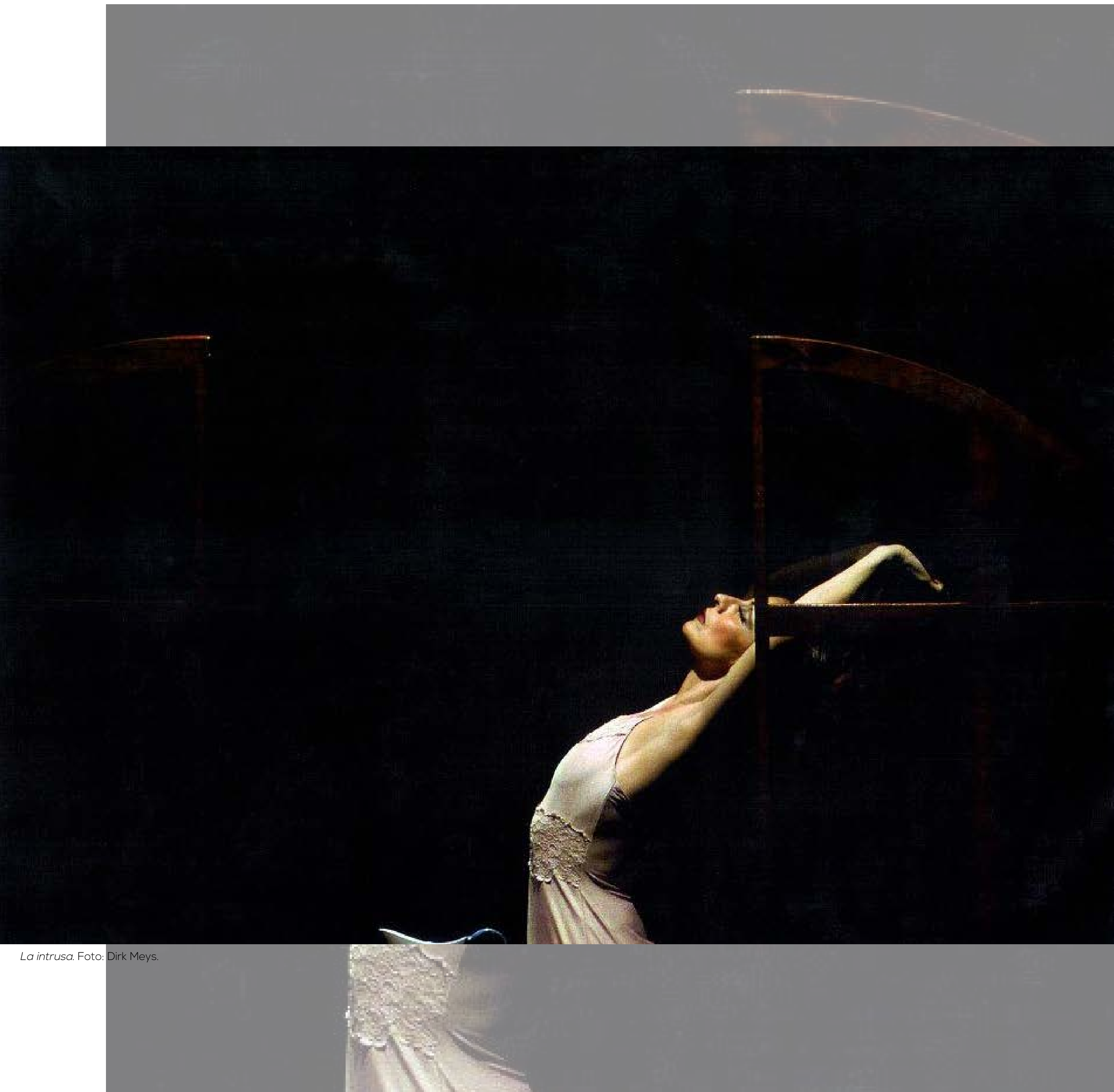
1 Jacques Baril. *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987, p.76

Las palancas se requieren para el trabajo de brazos localizada en los omóplatos y en la cabeza del fémur para las piernas, que posibilitan la elevación, el sostén, el pivote, la abertura, las paralelas y las fugadas. La relación que establece el bailarín con el piso, en constante contacto con el suelo es la base donde parte todo movimiento y va desarrollándose hasta llegar a la posición vertical. Es una técnica muy terrenal, con un peso y una energía que trabaja constantemente con las fuerzas opuestas. Bajo estos principios, Martha creó un lenguaje de movimiento con un sentido dramático. Ella lo aplicó en sus propias obras, pero su potencial formativo sedujo a escuelas y compañías de todo el mundo que lo adoptaron durante mucho tiempo como base de su entrenamiento y ejecución.

Marta Graham utilizó elementos de otras disciplinas para sofisticar su técnica. Del ballet y de las danzas de oriente usó bases de movimiento que fueron fundidas, elaboradas y adaptadas a intereses específicos, como la integración y la unidad del cuerpo, que es trabajado para obtener un equilibrio físico y emocional. Asimismo, Martha creaba sus obras a partir de estructuras dramáticas, usando muchos recursos del teatro, lo cual le permitió desarrollar obras directamente relacionadas con las emociones y las motivaciones humanas tanto trágicas como líricas y humorísticas.

En nuestro país, las escuelas de danza fueron adaptando los planes de estudio con diferentes criterios y puntos de vista. En general, ha prevalecido la enseñanza de la técnica Graham en casi todas, principalmente en los primeros años de la carrera. Es considerada una técnica con una base sólida, formativa, compleja y estructurada tanto como el ballet. Proporciona elementos que dan fortaleza, control, conciencia de la alineación y la posibilidad de concentrar todas las potencialidades del cuerpo, la emoción y el intelecto. Pero, existe también un estigma alrededor de esta técnica, una suerte de prejuicio, una descalificación *a priori*, muchas veces por desconocimiento o por seguir la inercia de las novedades sin un fundamento justificado y contundente.

Es cierto que en tiempos pasados hubo formas o métodos poco amables de impartir esta técnica, tal vez poco pedagógicos. Pero, en ese aspecto, los nuevos maestros han elaborado e incorporado metodologías con muy buenos resultados en su aprendizaje y desarrollo. Lo cual quiere



*La intrusa*. Foto: Dirk Meys.

decir que a pesar de la resistencia a seguir implementándola, continúa dando buenos resultados, ya que proporciona a los estudiantes todos los elementos y herramientas necesarias para que después de su entrenamiento puedan romper con los esquemas y asimilar los diferentes estilos y corrientes que irán aprendiendo *a posteriori*.

Actualmente, existen muy diversas corrientes y estilos que han ido surgiendo en los años posteriores al auge Graham. Cada maestro crea su propio estilo de movimiento, toma elementos de diferentes corrientes y construyen un lenguaje de movimiento personal y a partir de ahí se estructura la clase. Hay maestros excelentes con aportaciones de gran valor. Día con día surgen nuevas propuestas. La asimilación del nuevo material es mucho más rápido, analítico y consciente.

Muchos de nuestros alumnos han encontrado su camino con otras formas o "nuevas" formas de moverse sin que el aprendizaje de la técnica Graham haya mermado o perjudicado en su desarrollo y su crecimiento. Algunos de mis maestros decían que para romper con los esquemas y estructuras primero había que conocerlos, construirlos y después arrasar. Desde mi experiencia como maestra de técnica Graham he visto varias generaciones de estudiantes que encontraron ese gusto y satisfacción en ella, reconociendo los aportes que recibieron en sus años de formación y actualmente son muy buenos ejecutantes en diferentes compañías y proyectos con las más innovadoras propuestas y líneas de trabajo. Creo que también tiene mucho que ver la forma en que se imparten los conocimientos; es nuestra labor como docentes despertar el interés, el gusto, la inquietud y la devoción por lo que estás transmitiendo. Va más allá de una técnica, es un acto de amor, de pasión por lo que estamos entregando a nuestros sucesores.

Así que, finalmente considero –y sé que otros colegas comparten la misma opinión– que es importante impartir la técnica Graham hoy en las escuelas para formar bailarines de danza contemporánea, porque les proporciona herramientas muy valiosas, principalmente en los primeros años de su formación. Además, hay un elemento significativo que casi no es tomado en cuenta: esa mística y dramatismo especial propios de la técnica, que también aportan algunos elementos básicos al trabajo interpretativo de los ejecutantes. Creo que hay que sumar y aportar las herramientas más poderosas a la formación de los futuros ejecutantes para su desarrollo, su crecimiento y, como decía Iyengar, "para adiestrar la mente, el ego y la conciencia con resolución, dedicación, atención y devoción en su prolífica carrera cada vez más apasionante y retadora".[2]

2.B. K. S. Iyengar, Luz sobre los yoga sutras de Patañjali. Barcelona: Kairós, 2003

"Lo que busco de un bailarín es su avidez, su voracidad por la vida... una memoria de sangre, en el sentido de que pueda extraer de su vida más de lo que realmente ha vivido. Tiene que haber voluntad por explorar sentimientos desconocidos y atreverse a sentirlos. Esto puede parecer aterrador pero hay que hacerlo porque no existe otra opción".[3]



En clase, en la Universidad Autónoma de Chihuahua.

3.Pilar García, "Martha Graham (1894-1991). La Picasso de la danza", en Moon Magazinne, 28 de marzo, 2016. Consultado en línea en agosto 2018. Disponible en https://www.moonmagazine.info/martha-graham-1894-1991-la-picasso-de-la-danza/



*Papeles de guerra*. Foto: Armando Ramírez.



*Qué falta que me hacés.* Foto: Dirk Meys



# ¿por qué enseño TÉCNICA GRAHAM?

POR **ITZEL ZAVALETA**

Desde inicios del siglo pasado a la fecha, la danza escénica ha experimentado innumerables tendencias estéticas; éstas se han dado como resultado de diversos factores que van desde cambios socio-políticos regionales y/o globales hasta el gusto o capricho del coreógrafo, búsquedas que se multiplican hoy en día con el ritmo acelerado de la sociedad.

En mi experiencia docente veo que, justamente, uno de los retos que en numerosas ocasiones angustia a los estudiantes de danza en la actualidad es poseer la versatilidad necesaria para poder responder a la demanda del momento. Y este factor, aunado a la necesidad de la inmediatez en el logro de metas que impregna el pensamiento hoy en día, enfrenta a los jóvenes con el dilema de seguir un proceso escolar estructurado, pero que implica tiempo, o entrenarse con un poquito de cada cosa que se les ofrece en el mercado de clases de danza.

Personalmente, creo que podría aplicarse aquí perfectamente aquel adagio que dice: "despacio que llevo prisa", porque esa versatilidad sólo se logrará con una formación marcada por el entrenamiento inteligente y consciente, que le permita al estudiante conocer su cuerpo para poder imitar, construir y entonces proponer posibilidades expresivas.

Martha Graham propuso una estética –innovadora en su momento– que acudía a impulsos emotivos. Pero consciente de que la danza escénica es producto de la investigación, la disciplina y el rigor, analizó profundamente el funcionamiento del cuerpo humano, la acción de las articulaciones y grupos musculares, así como los efectos de la respiración y la energía, el uso de planos en el espacio, el volumen, las resistencias y fuerzas de oposición que intervienen al moverse, el tiempo que dura un movimiento y sus calidades, entre otros factores, logrando sistematizar una técnica y un método de formación dancística que posee por sí mismo un valor, independiente incluso del legado coreográfico que le dio origen.

Estoy convencida de que la técnica Graham y su método de enseñanza-aprendizaje –que además han sido reflexionados por muchas generaciones de bailarines de todo el mundo– brindan una estructura clara y precisa para el conocimiento del cuerpo, poseen una adecuada dosificación del material (yendo de lo simple a lo complejo), proponen un camino que sirve de brújula que acota el proceso, y que con una orientación pedagógica pertinente brindan al estudiante una plataforma sólida para la comprensión y dominio de mecanismos músculo-esqueléticos, así como otros aspectos teóricos y filosóficos aún vigentes en la danza.

La Graham es una técnica que no admite formas sin contenido, ambos están en estrecha relación porque las secuencias están coordinadas por impulsos vitales internos. Sin afán de profundizar en la teoría, diré que los principios básicos son la contracción, el *release* y la espiral, que se estudian en posición sedente y bípeda



Itzel Zavaleta en clase. Foto: Gloria Amaya.

para luego desplazarse en el espacio. Una contracción, por ejemplo, requiere del entendimiento de la mecánica muscular y articular del movimiento de la pelvis en relación con la columna vertebral y las piernas, además de la aplicación de fuerzas opuestas balanceadas por una resistencia interior, del volumen del cuerpo y el diseño que hace el torso en el espacio.

Pero la maestría en su ejecución demanda también la búsqueda interna de la energía detonante del movimiento pélvico, su potencia y proyección, lo cual no se logra sin la experimentación de sensaciones profundas. Un *release* demanda entender la relación de los hombros con la pelvis y de éstos con las extremidades, generando una adecuada alineación del esqueleto, que permite liberar de manera ordenada y dirigida la energía que nace en el centro de la tierra y atraviesa el torso para lanzarla al universo por medio de las extremidades. En otras palabras, algo concreto como la correcta colocación está ligada a una idea filosófica.

La ejecución de una espiral obliga a conocer sobre la mecánica articular y la posibilidad de rotación de cada segmento de la columna, los grupos musculares involucrados y su conexión con brazos y piernas. Pero no estará completa si no se le imprime la intención de realizar un movimiento infinito. Es decir, sumergirse en la técnica es demandante física, intelectual y emotivamente, porque la forma está cargada de organicidad animal, mística y de una intención interpretativa; es necesario entonces poner a trabajar la creatividad, la disposición y la inteligencia.

Por otro lado, el ambiente altamente competitivo de la danza ha empujado a los jóvenes bailarines hacia un virtuosismo físico sin precedentes, apoyado en los avances de la tecnología, entre otras cosas. En este contexto, como orientadora dentro de un salón de danza, me parece obligado hacer ver al estudiante la importancia del "cómo" se ejecuta determinado movimiento, sin frenar evidentemente sus posibilidades de virtuosismo atlético.

Mover una pierna, por ejemplo, supone sin duda un trabajo, pero cómo se mueve es lo que va a comunicar: con qué calidad se eleva, la cantidad de energía que se le imprime, si es al ritmo de la música o no, si el resto de cuerpo responde o no, es lo que a la postre le dará el estatus de arte a lo atlético. En este sentido, el origen expresivo y filosófico de la técnica (que nutre la forma física con la energía que emana de la tierra para proyectarla después de manera ordenada, que utiliza el piso no sólo como punto de apoyo sino también como espacio escénico, que exige el aporte interpretativo del ejecutante para que el




*Borobudur*, coreografía de Rossana Filomarino. Foto



: Leonardo Damiani.


Roberto Aguilar DANZARIA




movimiento tenga un valor comunicativo) fomenta desde el inicio de la práctica poner atención en la manera en que se ejecutan la secuencias.

Y he aquí otro reto para los estudiantes y maestros de danza que el método Graham aborda desde su génesis: ¿cómo vincular la enseñanza-aprendizaje de la técnica dancística con el hecho escénico? Ni el conocimiento profundo del cuerpo ni la capacidad del bailarín entrenada para comunicar a través del mismo se logra de la noche a la mañana, por lo que el estudiante se enfrenta a la necesidad de transitar a través de procesos que brindan la oportunidad de desarrollar hábitos como la constancia, la perseverancia y el trabajo con rigor. Beneficio extra, pero no por ello menor.

Como docente, la técnica Graham me obliga a estar reflexionando todo el tiempo, además me impone la exigencia de permanecer alerta con mi cuerpo en empatía con el del otro (el estudiante). En este sentido, a pesar de ser una técnica muy estructurada, o precisamente por ello, me mantiene activa y creativa en la búsqueda de nuevas formas de transmitir mi experiencia.

Desde la perspectiva del otro, creo firmemente en que si un alumno accede a esa complejidad y aun así decide hacer el esfuerzo y lanzarse al ruedo, mucho en el camino de su formación como bailarín estará andado, porque entonces será un estudiante y un profesional curioso de su cuerpo, capaz de profundizar en sensaciones y expresar emociones, y habrá intuido al menos la maravillosa complejidad de su arte.

En otras palabras, enseñar Graham hoy en día me da la satisfacción de aportar a los futuros bailarines una estructura que no pierde su vigencia en cuanto a experiencia cognitiva del cuerpo como herramienta de comunicación. Si debido al mercado profesional de la danza escénica se le exige al bailarín ser capaz de adaptarse a múltiples formas estéticas, éste debe poseer para ello un conocimiento profundo y sutil de su cuerpo, para lo cual la técnica Graham sigue siendo una herramienta poderosa.




Itzel Zavaleta en clase. Foto: Gloria Amaya.




Itzel Zavaleta en clase. Foto: Gloria Amaya.



*Memoria de soles*, coreografía de Cecilia Lugo. Foto: Alfonso Camacho.



# crítica de la praxis para su transformación. UNA MIRADA A LA TÉCNICA GRAHAM EN MÉXICO

POR **GUADALUPE BARRIENTOS**

> *Mi técnica se basa en la respiración. Todo lo que yo he hecho está fundado en la palpitación de la vida, que para mí es la palpitación de la respiración. Cada vez que respiramos introducimos vida o la expulsamos.*
>
> Martha Graham, *Memoria de sangre*

Aún ahora que releo *Memoria de sangre*, la autobiografía de Martha Graham, me parece extraordinaria la profundidad de pensamiento y la sensibilidad tan peculiar y aguda de esta mujer nacida a fines del siglo XIX y cuya técnica dancística –más allá de sus creaciones coreográficas– influyó en la formación de generaciones de bailarines en gran parte del mundo. Sin duda, esto fue motivo de grandes satisfacciones para Martha Graham, pues, como ella misma señala en su autobiografía, siempre quiso ser recordada más como bailarina que como coreógrafa.

Martha Graham, con su genio creador dio rostro y cuerpo a la llamada danza moderna, y a diferencia de otros genios, creó también un sistema de entrenamiento para los bailarines, que aún ahora, en la segunda década del siglo XXI, sigue siendo la columna formativa de muchas escuelas profesionales de danza contemporánea en el mundo.

De acuerdo a R. Garaudy "la técnica de danza de Martha Graham es la que permite al cuerpo encontrar su plena expresividad. Adquirir la técnica de danza no tiene más que un fin: el de entrenar el cuerpo para que responda a cualquier exigencia del espíritu. Una tal concepción excluye, por principio, el reducirla a un sistema codificado, una vez por todas, de pasos y figuras"[2], concluye el filósofo. Sin embargo, esto fue lo que por muchos años se

1.Graham, Martha: *Memoria de sangre. Autobiografía,* INBA/CENIDI-Danza, S/F, México, D.F.

2.Garaudy, Roger. "Martha Graham, Coreografía y dramaturgia", en: *Escénica, revista de Teatro de la UNAM*/Difusión Cultural, Primera Época, Núm. 2, agosto de 1982, México.



Martha Graham en 1948. Foto: Yousuf Karsh, Library and Archives, Canadá.

conoció y se enseñó de manera predominante en nuestro país, donde ninguna técnica de danza, como la llamada técnica Graham, ha sido tan criticada y estigmatizada, y al mismo tiempo tan defendida a ultranza. Siendo también muy poco estudiada y conocida en la profundidad del pensamiento de su creadora, tanto por sus detractores como por algunos de sus defensores.

Los apuntes que hoy comparto son sólo eso: apuntes sobre preocupaciones que me rondan desde hace muchos años acerca del el complejo proceso de formación de bailarines. Lo que expongo en unas cuantas líneas no da cuenta de un largo proceso con muchas aristas, con muchos más protagonistas, que me es imposible abordar en este espacio.

Tim Wengerd, uno de los bailarines emblemáticos de la Compañía de Martha Graham, expresó refiriéndose a esta polémica en la formación de los bailarines en México:

> Por un lado, algunos que estudian la técnica se mueven como soldados, con hombros y extremidades rígidas y rostros muertos; y por otro lado, existen aquellos que rechazan todo lo que tiene que ver con esta forma de moverse. Ambos pierden algo muy valioso y disminuyen las posibilidades de la danza.[3]

Hasta hace unos años, esta técnica dominaba la formación de los bailarines de danza contemporánea tanto en las escuelas oficiales como en los estudios de las compañías profesionales. Aún para los bailarines de otros géneros dancísticos era imperativo entrenarse en Graham como parte de su formación profesional.

En la actualidad, existen programas de danza contemporánea o de artes escénicas en un gran número de universidades e instituciones de variada índole. Pero no siempre ha sido así, este amplio panorama de ofertas educativas a nivel superior tanto en instituciones públicas como las universidades, o en el modelo de una compañía profesional que fundara y dirigiera un programa de danza, no existía.

Treinta años atrás, la enseñanza de la danza, la formación de bailarines, recaía en su mayor parte en las escuelas de las compañías profesionales y en escuelas informales como las academias o talleres de maestros reconocidos. Fuera de la experiencia del sistema educativo del INBA y de la Universidad Veracruzana, que en 1975 crea la primera licenciatura en danza, los semilleros de bailarines y coreógrafos estaban en gran parte fuera de la institucionalidad académica –como hoy la conocemos– y de los grados académicos.

Durante mucho tiempo, desde las propias escuelas de las compañías profesionales se permeaba al resto de los centros de enseñanza las formas y contenidos de la formación dancística y especialmente de la técnica o técnicas en las que sí y sólo sí se podían formar los bailarines profesionales. Pero, ¿en qué procesos una técnica dancística prevalece sobre otras opciones?

La mayoría de las veces discutimos sobre la formación técnica, obviando o ignorando las situaciones concretas en las que se han conformado cada una de las técnicas de danza y bajo qué circunstancias e intereses se han establecido ciertas hegemonías en los programas, escuelas o compañías de danza.

Me permitirán argumentar desde mi experiencia personal, no atino a que pueda ser de otra manera. Si la época de oro de la danza mexicana, se caracterizó –a decir de muchos– por una gran efervescencia creativa donde confluían creadores de diversas disciplinas, a juicio de una de las figuras madres de la danza en nuestro país, Guillermina Bravo, la gran carencia radicaba en la formación técnica de los bailarines. No fallaba. Siempre que alguien aludía –dirigiéndose a la maestra Bravo– a las grandes epopeyas que realizaron los bailarines y sobre todo las bailarinas de aquel tiempo, ella respondía que esa época no tuvo nada de oro, que sobraba entusiasmo pero que no había formación.

Ante esta carencia, que ella vislumbró muy pronto, se abocó a la búsqueda de una técnica para sus bailarines. Y de ahí, aquel seminario de la calle del 57, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, a unos pasos del Teatro Fru Fru, que rápidamente se convirtió en un espacio de formación profesional. Guillermina se identificó con mucha facilidad con la técnica mediante la cual Martha Graham formaba a sus bailarines y determinó que ésta era la más adecuada para su compañía, se trataba de "la técnica". Es decir,

3.La ponencia presentada por Timothy Wengerd, fue publicada bajo el título de "La técnica Graham en México", por la revista *Artes Escénicas,* Año 1, Núm. 6, marzo/mayo de 1988, publicación bimestral de Luna Nueva Editores, México, (pp. 33-34).

ella actuaba de acuerdo a sus imperativos, a sus necesidades como coreógrafa. Quería un tipo de bailarín y se enfocó a contar con ello.

Ahí empezó el peregrinaje de ida y vuelta a la Escuela Graham de Nueva York de generaciones de bailarines y maestros del Ballet Nacional de México y de las periódicas estancias de los maestros y bailarines de la Compañía Graham en México. Y ahí inició también el caso más paradigmático en la danza mexicana, de la hegemonía de una técnica (y una versión muy particular de ésta) en la formación de bailarines.

Guillermina Bravo no sólo se distinguió por su gran genio creativo, sino también por un gran talento para gestionar, convencer, dar norte y sentido por un larguísimo periodo a generaciones de bailarines y maestros. Paradójicamente, ella que no contaba entre sus talentos los de la docencia, convirtió en un asunto de todas sus preocupaciones la formación técnica de los bailarines. Es decir, transitó de la necesidad de contar con bailarines formados de cierta manera, de acuerdo a sus exigencias creativas, a la necesidad y obsesión de "velar" por la formación de todo ser que aspirara a convertirse en bailarín.

Y aquí subrayamos otro de sus grandes talentos: allegarse los recursos y apoyos necesarios para sus proyectos. Decir que Guillermina Bravo tuvo una actitud visionaria, es ya un lugar común, pero, desde muy joven, cuando deja la Academia de la Danza Mexicana (fundada en 1947), ella entiende a la perfección que su proyecto –y su lugar como directora de este proyecto– no podía estar sujeto a los vaivenes de la administración pública, al favor o no de un funcionario, a los cambios periódicos o abruptos en la burocracia estatal, a la benevolencia de algún político que por ignoradas razones podía sentir alguna simpatía por la danza moderna. Y optó por fundar un grupo que pudiera mante-



Martha Graham y Bertram Ross en 1961. Foto: Carl Van Vechten. Fuente: Wikimedia Commons.



Martha Graham y Bertram Ross en 1961. Foto: Carl Van Vechten. Fuente: Wikimedia Commons.

ner su autonomía artística.

Los grandes aciertos creativos de la maestra Bravo no hacen sino convalidar que el camino que ella señalaba en la formación técnica de los bailarines era el correcto. Y otro tanto hizo su capacidad para ejercer una gran influencia y poder en las esferas adecuadas, donde se decidían la creación y orientación de las escuelas, a las que enviaba a sus bailarines y maestros a enseñar la "verdadera técnica". Si bien el Ballet Nacional había iniciado y traído a México la formación Graham, las otras compañías llamadas oficiales, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio, habían también adoptado este entrenamiento para sus bailarines y en sus respectivas escuelas.

Aunque, hay que decirlo, hacía una diferencia que en el Ballet Teatro del Espacio los bailarines y estudiantes también se entrenaran en ballet o técnica académica. Lo mismo pasaba en el Ballet Independiente. Habría que señalar con justeza, que la existencia de excelentes bailarines en las tres compañías subsidiadas avalaba de alguna manera la centralidad de la técnica Graham en la formación y entrenamiento de los bailarines. Así, durante mucho tiempo en las escuelas oficiales o pertenecientes a instituciones públicas prevaleció por muchos años la técnica Graham como la única técnica "verdaderamente formativa".

Sin embargo, siempre existieron voces discordantes, y desde la misma trinchera de quienes enseñaban y capacitaban maestros en esta técnica. Hoy, pocos tendrán memoria de aquel Encuentro de Investigación de la Danza realizado en diciembre de 1987, en Taxco, Guerrero, al cual fue invitado Timothy Wengerd, bailarín emblemático de la Compañía Graham, quien desde 1980 hasta un poco antes de su muerte, en 1989, realizó estancias periódicas en nuestro país impartiendo cursos de técnica.

Acerca de este bailarín y coreógrafo, que desempeñó todos los roles principales del repertorio Graham, se dice que era tal su talento y la admiración que concitaba en Martha Graham que algunos ejercicios claves de la técnica cambiaron en complejidad y grado de dificultad a partir de él. En aquella reunión de investigadores Wengerd presentó una ponencia donde expresaba públicamente lo que había señalado en privado en varias ocasiones a los directivos y maestros de las compañías y escuelas a las que era invitado: el anquilosamiento y deformación de la técnica que se enseñaba en México.

Wengerd señaló en esa ocasión: "La técnica Graham no es una serie de ejercicios, una receta, ni un conjunto de leyes grabadas en piedra. Es un medio para buscar la verdad. Es una manera de abordar el movimiento humano. Es acto creativo a cada nivel y en cada momento."[4] Para Tim, el por qué la técnica se había extendido tanto en México, era que muchas de sus formas se encontraban –se encuentran– en las esculturas prehispánicas, y menciona que fue en una visita que Martha Graham hizo a México, en 1935, cuando "encontró la manera de orientar su energía y crear lo que se conoce como su técnica"[5].

Creía firmemente que como técnica, era inigualable, pero de tal complejidad que requería una avanzada investigación psicomotora, una preparación de sus maestros más allá de la repetición de secuencias de movimientos, y no limitar la formación y entrenamiento de bailarines a una sola técnica. Sus declaraciones no fueron bien recibidas. Sin embargo, desde ese entonces Tim Wengerd se abocó en nuestro país a una reexaminación de la técnica desde sus bases.

El verdadero problema, o mejor dicho, uno de los efectos negativos del establecimiento de una hegemonía en términos culturales, es que se obstruyen, se desechan, y finalmente se impide el desarrollo de otras maneras que pudieran vivificar, renovar y enriquecer una disciplina o incluso la cultura de un país. En este sentido, la hegemonía de la técnica Graham no sólo impidió por mucho tiempo el desarrollo de otras opciones, sino también influyó en la manera ortodoxa y limitada en cómo se enseñó y divulgó

4.*Op. Cit*
5.*Op. Cit.*

la técnica: en muchas ocasiones casi como una confesión de fe. Desde mi punto de vista, al separar el movimiento de su contenido concreto, en una repetición de formas estereotipadas, se pierde profundidad y se convierte en una forma huera que llega a parecer inconsustancial y absurda, inclusive para el que la ejecuta.

Y, claro que había otras propuestas. Pero las hegemonías así funcionan, por eso son hegemonías, copan los espacios, se expanden, se presentan como la única narrativa posible. Bastaría con revisar la compilación que realiza Elizabeth Cámara de un ciclo de conferencias grabadas en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en 1999 ("Panorama de ofertas técnicas para el entrenamiento, la conciencia y la exploración corporal") que da cuenta de una larga e interesante lista de técnicas dancísticas y de concientización corporal explicadas por sus exponentes en nuestro país (salvo en el caso de la técnica Leeder que se basa en la experiencia chilena); técnica Cunningham (Clarisa Falcón); técnica Humphrey-Limón (Ana González); técnica Alexander (Ofelia Chávez y Claudia Montero); técnica Francis-Fandiño (Luis Fandiño); técnica Leeder (Elizabeth Cámara e Hilda Islas); técnica Topf (María Sánchez, Jenet Tame y Laura Ríos); técnica Nikolais (Lydia Romero); técnica Release (demostración práctica por Mijail Rojas); técnica de Improvisación de Contacto (Jorge Alberto Pérez), y por supuesto técnica Graham (Roxana Filomarino).

No todas tenían un radio de influencia o un nivel de implantación social considerable, menos aún una introducción real en las escuelas oficiales de ese entonces. Pero el sólo listado nos da una idea de cómo estaban las cosas en ese sentido. Para esta fecha, la influencia del Ballet Nacional de México había perdido ya terreno, pues en 1991 la compañía emigra a la ciudad de Querétaro y establece el tan largamente acariciado sueño de la maestra Bravo: El Colegio Nacional de Danza Contemporánea, adonde acudirían todos los bailarines que aspiraran a ser docentes y todos los jóvenes que quisieran formarse profesionalmente en la danza contemporánea.

Pero el abandono del centro simbólico y real, en términos políticos de nuestro país, marcó el inicio de un cambio en la hegemonía del Ballet Nacional en las directrices formativas de gran parte de las escuelas profesionales de danza. Además, por supuesto, de otros factores en las dinámicas internas de la compañía y en sus creaciones coreográficas; y en el empuje de otras vertientes creativas de colectivos y profesionales que pugnaban por otros lenguajes coreográficos y otras técnicas dancísticas. El decaimiento creativo de las llamadas compañías subsidiadas también determinó que menguara su influencia en el predominio de una sola técnica en la formación profesional de bailarines. La influencia e implantación en nuestro país de las técnicas nacidas desde una perspectiva de la educación somática fue cada vez más visible.

Sin embargo, desde mi punto de vista, hubo otras razones de peso que facilitaron la implantación de la técnica Graham en México y en el mundo. Jan Erkert[6], una artista-educadora, plantea muy claramente qué es lo que nos aporta la técnica de danza. Sólo mencionaré los siguientes:

- Las técnicas recuperan los principios generales de movimiento y son formas estructuradas, validadas en la acción, históricamente.

- Provee un punto de vista filosófico en la investigación de los principios de movimiento basado en las tradiciones y conocimiento de los ancestros de la danza (es decir de los que nos antecedieron y aportaron a la formación de bailarines y a la danza en general, históricamente).

- Artisticidad. La técnica da fundamento, soporte a la presencia "estática", a la peculiaridad de cada individuo expresada artísticamente, es decir da personalidad artística.

- Metas. Aporta un entrenamiento progresivo de movimiento con metas claramente definidas.

- Rituales. La técnica ofrece rituales que dan soporte en el aprendizaje y la reeducación (del movimiento), en el aprendizaje neurológico, afinando destrezas y trayendo el enfoque al cuerpo y la mente a través de rutinas cambiantes.

- La técnica construye viveza, vivacidad en el cuerpo y la mente, acrecentando la adaptabilidad, la movilidad y la estabilidad.

- Otorga responsabilidad, capacitando al bailarín para resistir los rigores físicos de la forma de arte.

6.Erkert, Jan, *Harnessing the Wind: The Art of Teaching Modern Dance*, Human Kinetics Publishers, EE.UU., 2003.



Fotograma de una clase de técnica Graham de la maestra Grissel Betancourt.



Fotograma de una clase de técnica Graham de la maestra Grissel Betancourt.



Fotograma de una clase de técnica Graham de la maestra Itzel Zavaleta.



Fotograma de una clase de técnica Graham de la maestra Itzel Zavaleta.

- *Dancing*. La técnica forma las destrezas del danzar a través del movimiento específico de la danza.

- Secuencia. La técnica presenta una secuencia de ejercicios que efectivamente combina las destrezas dancísticas y un aprendizaje motor progresivo en torno a los principios científicos.

¿Todo lo anterior lo podríamos encontrar y lo encontramos en la técnica Graham? Desde mi experiencia personal, sí. Hoy, que vivimos nuevas hegemonías, que los centros de influencia y poder han cambiado, sería conveniente preguntarse si estas propuestas actualmente predominantes en la formación de los bailarines profesionales logran articular algunos de los puntos señalados por Jan Erkert. Sería saludable y deseable realizar el ejercicio.

No olvidemos que la conformación de una técnica de danza es un proceso dilatado en el tiempo. Nace muchas veces de la necesidad creativa, de expresión, de formación de un colectivo o de un individuo, pero se construye a través de los años con el trabajo, investigación y sistematización de generaciones de bailarines que posteriormente –o al mismo tiempo– se convierten en educadores o maestros que con su intuición, organización y discernimiento construyen los *corpus* de conocimiento que son las técnicas de danza.

Y que todo lo anterior no sucede en el vacío, sino en relaciones sociales concretas, atravesadas por relaciones de poder, control de recursos, contradicciones y conflictos. Que la formación de un artista escénico no se reduce a la técnica, pero sí parte de ésta en un sentido amplio y profundo. Que más allá del espacio que conforman las escuelas de formación profesional, existe una realidad –aunque no nos guste– y que el aislamiento lleva a la esterilidad creativa, al agotamiento. Porque, aun así, cuando abramos los ojos "el dinosaurio seguirá ahí". Es decir, que no podemos desconocer o ignorar voluntariamente el desastre de país que vivimos, el desastre de las políticas estatales para el arte y la cultura; y especialmente para la danza.

En este sentido, retomo las palabras de Edgardo Lander[7], uno de los pensadores más importantes de la izquierda latinoamericana, dedicado al estudio de las dinámicas geopolíticas y la colonialidad de los saberes: ¿Para qué y para quién es el conocimiento que creamos y reproducimos? ¿Qué valores y qué posibilidades de futuro son alimentados? ¿Qué valores y posibilidades de futuro son socavados?

Las creaciones y propuestas coreográficas significan: lenguaje, técnicas, conceptos artísticos, sociales, ideas, fuerza. Pero también son conceptos acerca de la actividad dancística (principios éticos, rituales de los que habla Erkert), es decir, cómo abordamos el día a día en esta profesión; por lo tanto, conceptos y principios que se expresan en actitudes, actos / acciones.

¿Qué hegemonía se vive ahora? ¿Seremos capaces de dialogar y asomarnos al conocimiento del otro, de su propuesta formativa y artística? ¿O repetiremos una y otra vez el mismo camino, como Sísifo? Y peor aún, sin la posibilidad que señala Gunter Grass, del momento de respiro y contemplación en la cima, antes de volver a la ardua tarea.



Fotograma de una clase de técnica Graham en la Universidad de Colima.



Fotograma de una clase de técnica Graham en la Universidad de Colima.

7.Lander, Edgardo. ¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónico, s/f.



Fotograma de *Lamentation*, coreografía de Martha Graham.



# QUIERES SABER MAS

# SOBRE LA TÉCNICA GRA

Aquí van enlaces a varias sugerencias para que conozcas más sobre esta técnica formativa.

## Sitios en español que hablan sobre la técnica Graham:

http://www.dspace.uce.edu.ec:8080/bitstream/25000/8768/1/T-UCE-0002-80.pdf

https://www.lanacion.com.ar/1389007-martha-graham-o-el-estallido-de-la-nueva-danzacon-ella-aprendi-a-forjar-una-disciplina

https://es.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham

http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/articulos/133-suplemento-009setiembre93/75-reflexiones-sobre-la-tecnica-graham-marta-avila

http://www.rtve.es/noticias/20170606/legado-martha-graham-inventora-danza-moderna/1561203.shtml

http://www.marthagraham.org/

# HAM?

## Videos

Documental sobre Martha Graham. https://www.youtube.com/watch?v=30Qz_etlhtg

https://www.youtube.com/watch?v=DVc6riu26KE

https://www.youtube.com/watch?v=klF8Ob8bRSE&t=24s

https://www.youtube.com/watch?v=CpXOBHDiFD8

# REPORTAJE **F**

# OTOGRÁFICO

POR **SANDRA HORDÓÑEZ**

# Capo-eira



# ¿QUÉ ES LA CAPOEIRA?[1]

LA CAPOEIRA ES UNA FORMA DE EXPRESIÓN DE LA CULTURA POPULAR BRASILEÑA, CREADA POR ESCLAVOS AFRICANOS DURANTE LA ÉPOCA DE LA COLONIA PORTUGUESA. Puede ser vista como un arte de defensa personal, sin embargo, esta definición dejaría fuera toda otra serie de elementos fundamentales que la conforman: la capoeira es danza, es lucha, es juego, es teatralidad, es canto y es música. Las letras de sus canciones, música y lenguaje corporal reflejan sus raíces culturales, históricas y filosóficas. La capoeira trasciende su naturaleza de arte marcial para transformarse en toda una expresión de resistencia y lucha por parte del pueblo esclavo ante la dominación portuguesa. Por todo esto, la capoeira es una expresión de vida, una tradición y un folclore que reconocen como su valor más alto la libertad.

Por su historia marginal, asociada siempre a los sectores más desprovistos de la sociedad brasileña, la capoeira fue perseguida y castigada por la ley, aún muchos años después de la abolición de la esclavitud. Es hasta principios de 1900 que Mestre Bimba consigue abrir la primera academia oficial de "Luta Regional Bahiana" y, a través del éxito obtenido en diversos torneos de artes marciales con su capoeira, consigue popularizarla y reivindicarla entre amplios sectores de la población, consiguiendo finalmente que fuera declarada como deporte nacional de Brasil hacia la década de 1930.



Esta danza es ejecutada tradicionalmente dentro de un círculo de personas (la *roda*), acompañada de berimbaus, panderos y otros instrumentos tradicionales. Sus canciones narran historias, su música indica el ritmo. En su conjunto, la *roda* expresa las convenciones y rituales que deberá respetar cada pareja al pasar al centro a improvisar su juego, su lucha. De ahí que el acto físico de la capoeira resulte inseparable de todo su contenido artístico y cultural.

Hoy en día la capoeira se practica en todas las regiones del mundo sin distinción de sexo, edad, origen étnico o posición económica. Debido a sus características multifacéticas ha llegado a ser incluida como parte de la formación de actores y bailarines, adaptada para servir de método terapéutico para personas con capacidades especiales, ensamblada dentro de proyectos de desarrollo social y superación de la pobreza y, desde luego, incluida dentro del marco de enseñanza de los programas de educación física. Cada vez más se le valora como una actividad deportiva, recreativa y cultural sumamente compleja.

1.Texto tomado de la página web de *Longe do Mar* y con autorización de la agrupación: http://capoeira.org.mx/






CAÇUÁ




México




CAPOEIRA








LONGE DO MAR



































































CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

---

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas






cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636








www.cultura.gob.mx www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx